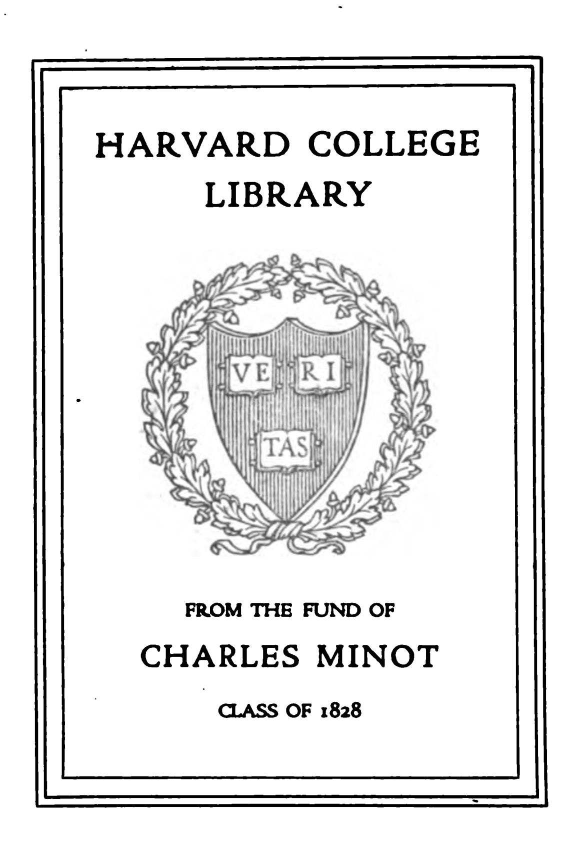



VE
RI
TAS


ASSOWITZ
NDLUNG
ZIG


Archiv
für Buchgewerbe
und Graphik
OFFENBACHER HEFT
Jahrgang 1921 Heft 1 und 2

SCHRIFTGIESSEREI

D. Stempel AG

FRANKFURT AM MAIN

ZWEIGGIESSEREIEN: LEIPZIG / WIEN / BUDAPEST



Leistungsfähigste Schriftgießerei
Messinglinienfabrik, Holztypen- und Holzgerätefabrik
Chemigraphische Anstalt, Galvanoplastik
Maschinenfabrik



Neuzeitliche Schriften u. dazu passendes Ziermaterial für den Akzidenzsatz in reichster Auswahl / Schriften für Bücher von erlesener Schönheit und dauerndem Wert / Zeitungs-Material, sämtlichen Anforderungen der Praxis angepaßt



Ehmcke-Rustika Ehmcke-Schmuck Ehmcke-Schwabacher

ARCHIV FÜR BUCHGEWERBE UND GRAPHIK

Begründet von Alexander Waldow

Band 58 • Jahrgang 1921 • Heft 1/2

HAUPTTEIL

RUNDSCHAU

Dieses Heft wurde von Gebr. Klingspor in Offenbach am Main 1921 gedruckt,
die Netzätzungen der Beilagen über das Offenbacher Ledermuseum und die
Offenbacher Schreiberschule sind aus deren photochemigraphischer Anstalt.
Den Umschlag zeichnete Hans Schreiber.
Das Papier für die Kunstdruckbeilagen lieferte die Jaegersche Papierhandlung Frankfurt am Main.

VERLAG DES DEUTSCHEN BUCHGEWERBEVEREINS • LEIPZIG

„Denn eine jegliche Kunst oder Werk, wie klein sie seien, das sind allesamt Gnaden, und wirket sie allesamt der heilige Geist, zu Nutz und zu Frucht der Menschen.

Wäre ich nicht ein Priester, und wäre unter einer Versammlung, ich nähme es für ein großes Ding, daß ich Schuhe machen könnte, und ich wollte auch gerne mein Brot mit meinen Händen verdienen. Kinder, der Fuß noch die Hand, die sollen nicht das Auge sein wollen. Ein jeglicher soll sein Amt tun, das ihm Gott zugefügt, wie grob das sein mag und das ein andres nicht leicht tun kann. Es ist nirgends so ein kleines Werklein noch Künstlein, wenn auch noch so schnöde, es kommt alles von Gott, und es ist sonderliche Gnade, und das soll ein jeder für den andern tun, der es nicht so wohl kann, und geben aus Minne Gnade um Gnade."

Johann Tauler, 1300-1361

Archiv für Buchgewerbe und Graphik
OFFENBACHER SONDERHEFT

Band 58 Januar/Februar Heft 1/2

OFFENBACH IM SCHRIFT- UND DRUCKGEWERBE

Von Rudolf Koch

Die hessische Stadt Offenbach war noch vor wenigen Jahrzehnten eine ländliche Kleinstadt, heute ist sie eine Fabrikstadt geworden von über 80000 Einwohnern und einer Industrie, die über den ganzen Erdball greift.

Die Nähe Frankfurts gibt den Einwohnern alle Mittel der Großstadt in die Hand, ohne daß sie deshalb den geistigen Gefahren und Unzuträglichkeiten der großen Menschenanhäufungen ausgesetzt wären. Die führenden Kreise stehen in enger Verbindung unter einander, die Gleichgesinnten sind auf einander angewiesen und bilden eine Einheit.

So ist Offenbach eine Weltstadt ohne eine Großstadt zu sein, die Einwohner leben in einem Gemeinwesen von natürlichen Größenverhältnissen, der Umgang mit Menschen aus allen Teilen der Welt erhält das Blut leicht und beweglich, große Reisen erweitern den Gesichtskreis der Fabrikherren, ein tüchtiger, resoluter Geist ohne kleinstädtische Engherzigkeit beherrscht das öffentliche Leben.

Neben ihren guten geschäftlichen und bürgerlichen Eigenschaften hatten deshalb die Offenbacher zu allen Zeiten Sinn für das Neue, Unerhörte, ja für das Absonderliche, und mancherlei originelle Persönlichkeiten und Ideen haben hier gewirkt und sind von hier ausgegangen.

Für den Buchdruck hatte diese Stadt in den früheren Jahrzehnten keine besondere Bedeutung. Es bestand wohl ein altes Schriftgießereigewerbe, das aber nichts Ungewöhnliches leistete, auch die ortsansässigen Buch- und Steindruckereien blieben durchaus im Rahmen des Gewohnten, doch zeugt heute noch manche schöne und tüchtige Arbeit von der Gediegenheit dieser schlichten kleinstädtischen Handwerksmeister. Für die Geschichte des Steindrucks dagegen ist Offenbach durch Alois Senefelder bedeutungsvoll geworden. Darauf wird an einer andern Stelle des vorliegenden Heftes eingegangen werden.

* * *

Im Jahre 1900 stellte auf der Gutenberg-Ausstellung in Mainz die Rudhardsche Gießerei aus Offenbach die ersten Proben einer neuen Schrift aus, die sie Eckmannschrift nannte. Und wir wissen heute, daß mit dieser einen Tat das deutsche Buchgewerbe in neue Bahnen geworfen wurde. Mit einem Schlage war auf Jahrzehnte hinaus der Weg gezeigt, den das deutsche Schriftschaffen gehen mußte und gegangen ist, ja es gab von diesem Augenblick an erst eigentlich ein deutsches Schriftschaffen.

Jetzt, wo ein deutscher Schriftgießer den Mut gefunden hatte, einen abseits des Buchgewerbes stehenden Künstler, den Führer der neuen Kunstbewegung, vor eine solche Aufgabe zu stellen, jetzt war dieses Schriftschaffen plötzlich eine öffentliche Angelegenheit geworden. Nichtfachleute wurden nicht nur interessiert, sie griffen sogar tätig ein und zwangen durch ihr Beispiel die oftmals zögernden Buchdrucker zum Mitgehen.

Nur auf der breiten Grundlage der Volkstümlichkeit kann eine kräftige, lebensfähige Kunst entstehen, nur aus dem lebendigen Anteil des Volkes das Hervorbringen des Künstlers Allgemeingiltigkeit erlangen.

Mit dieser einen Tat ist auch für Offenbach die Rolle vorgezeichnet gewesen, die es in der Geschichte des deutschen Buchgewerbes seitdem zu spielen hatte und noch künftig zu spielen haben wird.

Die Rudhardsche Gießerei, die im Jahre 1906 den Namen ihrer Inhaber, der Gebr. Klingspor, annahm, ging mit Festigkeit auf dem eingeschlagenen Wege weiter, und es ist ja allgemein bekannt, wie ihre Erfolge die andern mitrissen, und wenn wir heute auf ein Schriftgießereigewerbe schauen, wie es eben nur in Deutschland möglich ist, das in allen Dingen auf gute und edle Form ihrer Hervorbringnisse eifersüchtig bedacht ist, so wissen wir, daß das dem Vorbild dieser Offenbacher Schriftgießerei zu verdanken ist, und niemand macht ihr heute mehr diesen Ruhm streitig.

Kein anderes Land hat auch nur den Versuch gemacht, diese hohe Auffassung der deutschen Schriftgießereien sich zu eigen zu machen; ausschließliche Erwerbsinteressen beherrschen überall im Auslande diese wie die anderen Industrien.

Der Geist der Verantwortung, das Trachten nach edler Form als Ausdruck eines edlen Inhalts, alles das ist noch nicht erstorben unter den Deutschen und wird noch weiter wirken und Früchte bringen.

* * *

Der übernommene Betrieb der Rudhardschen Gießerei

wurde von den neuen Inhabern im Laufe der Jahre vollständig umgestaltet und ausgebaut und in langer schwerer Arbeit eine Anzahl von Arbeitskräften erzogen, die in den neuen Geist einzudringen vermochten, und an der Durchbildung der neuen Schriften persönlichen und lebendigen Anteil nahmen. Ein Teil dieser Kräfte hat dann den Weg in andere Schriftgießereien gefunden und erheblich dazu beigetragen, daß die Klingsporschen Ideen überall aufgenommen wurden.

Die Arbeitsweise Klingspors war vom ersten Tage an eine höchst persönliche und eigenartige. Bei einem ungewöhnlichen, ganz unbestechlichen Spürsinn für edle Schriftform und einem nie versagenden kritischen Blick arbeitet er mit einer langsam bohrenden Eindringlichkeit und mit unerbittlicher Rücksichtslosigkeit gegen sich selbst und gegen Zeit und Mittel.

Es gibt keinen Arbeitsvorgang, der so schwierig, vielfältig, zeitraubend und empfindlich wäre, wie die Hervorbringung einer Druckschrift, und es gibt kein Arbeitsverfahren, das diesen Ansprüchen so bis in die feinsten Adern hinein und nach allen Seiten hin gerecht würde, wie das Klingsporsche.

Zeichner und Stempelschneider müssen in rastloser Arbeit ihr Allerbestes geben, immer neue, vollkommenere Lösungen müssen versucht werden, alle Möglichkeiten durchlaufen, alle Schlacken in peinvoller Einzelarbeit auf die Seite geschafft werden.

Heute noch, wo eine Anzahl tüchtiger und selbständiger Mitarbeiter ihm zur Seite steht, hat Klingspor einen weit größeren und entscheidenderen Einfluß auf die Durchbildung seiner Erzeugnisse, als der Fernerstehende gemeinhin glaubt. –

An dieser Stelle möge einiges Tatsächliche über die Arbeit der Gebr. Klingspor Platz finden:

Im Jahre 1892 erwarb Karl Klingspor, der Besitzer einer Zigarrenfabrik in Gießen, die Rudhardsche Gießerei in Offenbach, die wiederum um die Mitte des 19. Jahrh. aus der Firma Joh. Peter Nees & Co. hervorgegangen war. Die kleine und unbedeutende Schriftgießerei wurde von zweien seiner Söhne, Karl und Wilhelm Klingspor, übernommen, von denen der erste 1892, der zweite 1895 als Prokurist eintrat; 1900 wurden beide Teilhaber.

In dem gleichen Jahre erschien die Eckmann-Schrift, die in den Jahren 1899-1901 entstand. Von Otto Eckmann waren weitere Schriften in Vorbereitung, als er im Jahre 1902 starb, ein unersetzlicher Verlust für die deutsche Kunst. Die sehr wertvollen Vorarbeiten zu einer Kursiv- und einer deutschen Schrift liegen heute noch bei Gebr. Klingspor unveröffentlicht.

Peter Behrens begann im Jahre 1900 seine Arbeit mit der Firma. 1902 erschien die Behrensschrift, von 1905 bis 1907 entstand die Behrens-Kursiv, 1906 bis 1908 die Behrens-Antiqua, 1909-1914 die Behrens-Mediaeval.

Otto Hupp schuf in den Jahren 1904-1906 seine Liturgisch, 1907-1911 seine Fraktur, 1906-1910 die Antiqua und Unziale.

Walter Tiemann zeichnete 1907 seine Mediaeval, die 1909 erschien. 1909-12 entstand die Kursiv, 1912-14 die Fraktur und Peter Schlemihl.

Rudolf Koch, seit 1906 Mitarbeiter im Hause der Gebr. Klingspor, zeichnete 1908 die sog. Kochschrift, zu der die Vorarbeiten allerdings bis 1903 zurückgehen, sie erschien 1910, die deutsche Schrägschrift entstand 1910-12, die schmale Kochschrift 1910-13, die halbfette 1911-13. Die Frühlingschrift wurde 1912-14 gezeichnet und geschnitten, die Maximilian 1913-14. Beide Schriften wurden in der Hauptsache noch vor dem Beginn des Krieges fertiggestellt, doch erschienen die Proben erst im Jahre 1917.

Die magere Kochschrift, die zum Satz des vorliegenden Heftes verwendet wurde und damit zum ersten Mal gezeigt wird, wurde schon 1910 im Schnitt begonnen und nach mancherlei Pausen und Änderungen erst 1919 fertiggestellt.

Bemerkenswerte Entwürfe für Schmuck und Vignetten entstanden in diesen Jahren von Heinrich Vogeler, Robert Engels, F. H. Ehmcke, J. V. Cissarz, Emil Doepler, Ad. M. Hildebrandt, Otto Hupp, Karl Bauer u. A. m.

Weitere Schriften schufen noch Heinz König, Albert Windisch, Reinhold Bauer, Karl Michel.

* * *

Diese Arbeit konnte natürlich auch in Offenbach nicht ohne Nachfolge bleiben. Die Offenbacher Kunstgewerbeschule, ein Teil der weitverzweigten Technischen Lehranstalten, die seit 1907 unter der Leitung Hugo Eberhardts stehen, zog einige der Mitarbeiter Klingspors zur Lehrtätigkeit heran und hat im Laufe der Zeit mit ihrer Hilfe und der anderer Kräfte einige beachtenswerte graphische Klassen geschaffen.

Da muß vor allem die Buchdruckerlehrwerkstätte genannt werden, die von Ernst Engel, dem Vorsteher der Klingsporschen Hausdruckerei, seit dem Jahre 1905 geleitet wird. Hier ist äußerste handwerkliche Tüchtigkeit und feinstes Form- und Materialgefühl in einer Hand, und daraus erklärt sich der hohe erzieherische Wert dieser Werkstatt; die unglückliche Teilung des Unterrichts zwischen einem handwerksfernen Graphiker und einem Handwerker ohne Formensinn, die in anderen Kunstgewerbeschulen so verhängnisvoll wirkt, ist dadurch aufs glücklichste vermieden.

Den Unterricht für Drucker erteilt Hermann Schiller, unter dessen Leitung Gehilfen und Lehrlinge an Hand-, Tiegel- und Schnellpresse arbeiten.



Die schönen Sonderdrucke der Klasse werden an einer anderen Stelle besprochen.

Die graphische Fachklasse von Ludwig Enders hat sich in der kurzen Zeit ihres Bestehens mit großer Energie aller Gebiete der Gebrauchsgraphik angenommen, und eine große Anzahl vorzüglicher Arbeiten zeugen von der Schaffenslust und der vielfältigen Begabung von Lehrer und Schülern. Diese Klasse ist berufen, im weiteren Ausbau den buchgewerblichen Betrieben künstlerische Hilfskräfte zu erziehen. Die Eigenart von Ludwig Enders scheint neben seiner bekannten illustrativen Arbeit auch geeignet, den Anstalten, die für Packungen aller Art tätig sind, mit guten Entwürfen und geschmackvollen Anordnungen an die Hand zu gehen.

Auch die Klasse für dekorative Malerei unter Leitung von Richard Throll nimmt sich graphischer Aufgaben mit bestem Erfolg an und vermittelt ebenso wie die Klasse von Enders durch den Holz- und Linoleumschnitt den Schülern einen gesunden Sinn für die eigentlichen Grundlagen alles dessen, was man Druck nennt.

Zuletzt sei noch erwähnt die Schriftklasse des Schreibers dieser Zeilen, die seit 1908 den Schülern die Kenntnis der notwendigen Schriftformen vermittelt und von dieser Seite her einen Grund für ihre weitere Ausbildung legt.

Hans Schreiber leitet seit 1919 eine Anfänger- und eine Abendklasse für Schrift, die Eröffnung einer Buchbinderlehrwerkstätte steht unmittelbar bevor, sodaß diese ganze graphische Abteilung den örtlichen Verhältnissen entsprechend durchaus gut und zeitgemäß eingerichtet ist.

* * *

Es liegt nicht in der Absicht dieser Ausführungen, alles zu erwähnen, was in Offenbach an buchgewerblichen Betrieben vorhanden ist. Nur so weit die Leistungen als ungewöhnliche bezeichnet werden können haben sie Anspruch aufgezählt zu werden. Daß man in Offenbach in vielen Druckereien nicht schlechter arbeitet als anderswo, ist selbstverständlich und braucht nicht besonders bemerkt zu werden.

Die Schriftgießerei Gebr. Klingspor ist von Anfang an und heute noch die treibende Kraft; die Kunstgewerbeschule hat unter Hugo Eberhardt einen zweiten Mittelpunkt in ihren graphischen Werkstätten geschaffen, die mit aller Entschiedenheit die Heranbildung des handwerklichen Nachwuchses betreiben.

Von den praktischen Betrieben hat sich Wilh. Gerstung von Anfang an mit großer Entschlossenheit auf ihre Seite gestellt. Diese Buch- und Steindruckerei, die 1849 gegründet wurde und seit 1892 von Rudolf Gerstung geleitet wird, ist schon seit vielen Jahren durch ihre sorgfältig abgewogenen Satz- und Druckarbeiten bekannt; besonders zeichnet sie sich aus durch die Herausgabe von Weinetiketten, zu deren Entwurf die besten Künstler herangezogen werden. Die planmäßige, einer entschiedenen persönlichen Charakteranlage des Inhabers entsprechende Arbeit dieser Druckerei ist überall anerkannt und wirkt in weiten Kreisen beispielgebend und aufmunternd.

Die Rudolfinischen Drucke, die bei dieser Firma erscheinen, werden an anderer Stelle besprochen.

Besondere Erwähnung verdienen noch die Buchdruckereien von Werner Dohany (Offenbacher Zeitung) und Heinrich Cramer wegen ihren gediegenen Satz- und Druckarbeiten, und die lithographischen Anstalten von Friedr. Schoembs, J. Rothschild und Kramp & Co., deren Erzeugnisse die Offenbacher Industrie in aller Herren Länder bekannt machen. Dasselbe gilt von einigen namhaften Maschinenfabriken, Faber & Schleicher, Friedr. Heim & Co., Wilh. Ferdinand Heim u. A., die sich mit der Herstellung von Druckereimaschinen befassen.

Daß alles, was unser kleines Offenbach an buchgewerblichen Erzeugnissen zu zeigen hat, nicht ganz verschwindet vor denen größerer Druckorte, daß es nicht vollkommen erdrückt wird von den Rieseneinrichtungen in den Großstädten, das verdankt es einer starken Einheitlichkeit in der Willensrichtung der treibenden Kräfte:

Eine leidenschaftliche Freude am Werke, ein angeborener Sinn für gute, durchdachte und durchfühlte Arbeit, ein entschiedener, fester, opferbereiter Wille, den Menschen das Beste darzubieten, was wir hervorbringen können, und das klare Bewußtsein, daß der, der seine Arbeit liebt, durch keine Art von anderem Erfolg mehr irre gemacht werden kann in dem Trachten nach stiller Versenkung und bedingungsloser Hingabe an sein Werk.

Ex libris von  H. Maehler











Arbeiten von Hans Schreiber













Arbeiten von Hans Schreiber

BUCHGEWERBLICHE KÜNSTLER IN OFFENBACH

Von Georg Haupt

Die Tätigkeit für die Schriftgießerei Gebr. Klingspor, die Technischen Lehranstalten und die Druckerei von Wilh. Gerstung hat im Laufe der letzten 15 Jahre eine Reihe von Künstlern auf dem Gebiet des Buch-Gewerbes in Offenbach seßhaft gemacht. Ein Teil von ihnen hat sich im Jahre 1919 mit einigen Frankfurtern, früheren Schülern der Technischen Lehranstalten, zu der Gruppe der „Offenbacher Schreiber" zusammengeschlossen. Das Archiv für Buchgewerbe hat dieser Gruppe in Nr. 1-2 des 57. Jahrgangs eine besondere Besprechung gewidmet, und ein erneutes Eingehen auf die Leistungen dieser Schreibschule wird sich hier erübrigen.

Als erster wurde im Jahre 1906 der in Nürnberg geborene, aus Hamburg stammende Rudolf Koch als Mitarbeiter der Schriftgießerei Gebr. Klingspor aus Leipzig nach Offenbach berufen. Durch seine warme Teilnahme an allem Schrifttum nicht weniger wie durch seine eigenen Leistungen ist er mit der Entwicklung des Buchgewerbes in Offenbach eng verwachsen. Bei Klingspor zeichnete er seine deutschen Schriften und arbeitet in enger Gemeinschaft mit den Stempel- und Formschneidern, in Verbindung mit Rudolf Gerstung gibt er die Rudolfinischen Drucke heraus, und an den Technischen Lehranstalten leitet er seit 1908 die Schriftklasse.

In der Hausdruckerei der Schriftgießerei von Gebr. Klingspor ist seit 1904 der Casseler Ernst Engel tätig, dessen Leistungen den Angehörigen des deutschen Buchgewerbes vielleicht besser bekannt sind als sein Name. Den Gedanken, der das Leitmotiv für die Entwicklung der Klingspor'schen Schriften bildet, in Schrift und Satz jedem Text die Darstellung zu geben, die seinem geistigen Gehalt am besten gemäß ist, hat Engel in den Arbeiten der Hausdruckerei unterstützt von den anderen Mitarbeitern mit wundervollem Verständnis und großem Können durchgeführt und den Fachgenossen seit Jahren eine Fülle vorbildlicher Leistungen und Anregungen geliefert. Er ist seit 1905 als Lehrer an den Technischen Lehranstalten tätig.

Im Weltkrieg fiel als Wehrmann der Magdeburger Franz Franke, der 1908 als Lehrer für Flächenkunst von Hamburg an die Technischen Lehranstalten berufen worden war. Er war Schüler von Nigg und blieb dessen Art in seinen zahlreichen graphischen Arbeiten treu. Für die Gerstung'sche Druckerei war er vielfach tätig; auch an dem Entwurf der bekannten Weinetiketten dieser Firma war er beteiligt. Auf seine Schüler übte der jugendliche Lehrer durch seine Kunst und vielleicht noch mehr durch seine Persönlichkeit einen nachhaltigen Einfluß aus, und im Kreis der Offenbacher Buchkünstler ist sein Name heute unvergessen.

Als Nachfolger Frankes wurde 1919 der in Offenbach geborene Ludwig Enders aus Darmstadt an die Technischen Lehranstalten berufen. Als Schüler von Friedrich Wilhelm Kleukens hat er von diesem entscheidende Anregungen erhalten. Vor allem hat er mit ihm die Klarheit der graphischen Arbeit bei phantasievollem Leben der Zeichnung gemeinsam. Eigenste Veranlagung führte ihn bald auf das Gebiet der Märchenillustration. Für Dietrichs Verlag schuf er die schönen Ausgaben von Schlegels „Lucinde", Brentanos „Gockel, Hinkel und Gackeleia", und von Goethes „Märchen", ferner die Illustrationen zu E. T. A. Hoffmanns „Goldenem Topf" und das köstliche Kinderbuch „Pechvogel und Glückspilz" mit selbstverfaßtem Text. Im Verlag Parcus u. Co. erschienen seine Scherenschnitte „Schwarze Schnurren", im Phöbus-Verlag „Bergkristall" von Stifter. Von seinen zahlreichen wirkungsvollen Vignetten bringen unsre Abbildungen verschiedene Proben. Für die Offenbacher Druckereien schuf er Gelegenheitsdrucke, für die Ausstellung auf der Mathildenhöhe in Darmstadt Plakate; auch als Schriftzeichner hat er sich vielfach betätigt. Die Arbeiten von Enders sind durchaus nicht modern, expressionistischer Drang liegt ihm fern, auch macht er nicht in eigentlichem Sinn Schule. Aber sein Einfluß auf die Gebrauchsgraphik der jüngeren Offenbacher Künstler macht sich bereits entschieden geltend.

Aus dem Unterricht in den Fachklassen von Koch und Franke ist Hans Schreiber hervorgegangen. Schon die jugendlichen Eindrücke in der Goldschmiedewerkstatt seines Vaters in Hanau lehrten ihn das Wesen handwerklicher Arbeit zu schätzen und während seiner Lehrzeit als Schriftlithograph kam er schon zu Koch. Auch als Schreiber und als entwerfender Künstler auf dem Gebiet der Gebrauchs-Graphik hat er vor allem nach solcher soliden Grundlage handwerklichen Könnens gesucht. Diese Sachlichkeit prägt sich wohltuend in seinen Arbeiten aus und sie wurde gefördert durch die Tätigkeit des Künstlers in der Klingspor'schen Gießerei erst vor dem Krieg und dann wieder bis Ende 1919. Die Überlegenheit, die ihm diese Solidität seiner Arbeit gibt, macht sich vielfach in seinen Entwürfen geltend. Erst in den letzten Arbeiten, den Initialen zur Bergpredigt und einigen Entwürfen für Tabak- und Zigarrenpackungen, kommen persönliche Absichten des Künstlers zum Ausdruck. Seine Überein-

stimmung mit den Zielen Rudolf Kochs auf dem Gebiet der Schreibschrift tritt dabei deutlich zu Tage. Seit einem Jahr wirkt Hans Schreiber als zweiter Lehrer in der Schriftklasse der Technischen Lehranstalten.

Der Rheinländer Hans Bohn ist wieder Schüler von Koch und Franke, deren Fachklassen er 1911 besuchte, war dann in Leipzig und später für den Ullstein-Verlag in Berlin tätig und ist mit einem Teil seiner Arbeitszeit in der Schriftgießerei Gebr. Klingspor beschäftigt. Gleichzeitig ist er künstlerischer Berater der Buchdruckerei Englert & Schlosser in Frankfurt a. M. Weiteren Kreisen wurde er vor allem durch sein Orplid-A B C, das 1914 erschienen ist, sowie durch seine duftig phantasievollen Aquarell-Illustrationen zu den auch von ihm geschriebenen „Exotischen Liedern" bekannt, die auf der Wanderausstellung der „Offenbacher Schreiber" gezeigt wurden. Mit ähnlicher Feinheit hat er eine Reihe von Pergamentbänden auf dem Einband mit Vignetten in Aquarell geschmückt. Für Hans von Weber illustrierte er den „Mann im Mond", einen Dreiangeldruck. Für die Gesellschaft hessischer Bücherfreunde schuf er die handkolorierten Lithographien zu einem Privatdruck „Lono und Kaikilani". Von seinen kleineren Arbeiten finden sich mehrere Proben im Text.

Neben Koch, Engel, Enders und Schreiber ist Richard Throll aus München als Lehrer an den Technischen Lehranstalten angestellt. Er ist Maler und leitet die Fachklasse für Dekorationsmalerei. Auch er hat dem genius loci seinen Tribut gebracht und mehrfach Zeichnungen für Buchschmuck geliefert.

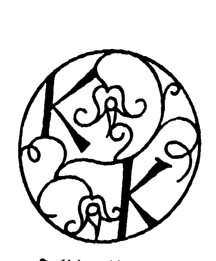
Hermann Nater aus Offenbach arbeitet seit Frankes Tod 1917 als künstlerischer Berater bei Wilh. Gerstung. Wer die Leistungen dieser Firma auf dem Gebiet des Akzidenzdruckes kennt, wird dem Monogramm des Künstlers manches Mal begegnet sein.

Otto Reichert ist ebenfalls in Offenbach tätig. Auch er ist Schüler von Rudolf Koch und hat auf dem engeren Gebiet der Schreibschrift eine Reihe von guten Arbeiten geliefert. Einige Proben seiner Exlibris und Vignetten bringen die Abbildungen.

Der letzte in dieser Übersicht, Heinrich Maehler aus Offenbach, führt uns noch einmal in den Bereich der Schriftgießerei Gebr. Klingspor. Er ist dort seit 1919 als Zeichner angestellt, und seine Warenzeichen und Etiketten zeigen jene typographische Sauberkeit und Klarheit, die mit allen Leistungen dieses Hauses verbunden ist.

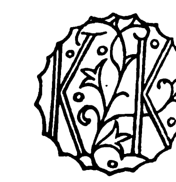
* * *

Es war der Zweck dieser Zeilen, Fernerstehenden einen Einblick zu geben, wie eng sich in Offenbach für die graphischen Künstler freies Schaffen, praktische Arbeit und Lehrtätigkeit verbinden. Was anderen Ortes vergeblich erstrebt wird, die Zusammenarbeit kunstgewerblicher Schulen mit Gewerbe und Industrie, ist hier fast ungesucht aus den Verhältnissen erwachsen. Möchte diese Gemeinsamkeit der Interessen auch in anderen Städten vorbildlich sein: Der Weitblick mit dem die Gebrüder Klingspor den von ihnen berufenen Künstlern die Arbeit im Dienst der Gesamtheit ermöglichten, der künstlerische Sinn, mit dem die Gerstung'sche Druckerei die ansässigen Kräfte für sich nutzte, und die Freiheit von büreaukratischer Enge, mit der die Leitung der Technischen Lehranstalten den doppelten Beruf ihrer Lehrkräfte mit den Anforderungen des Stundenplanes zu vereinigen gewußt hat. Der Erfolg hat jedenfalls bisher diesem Vorgehen für alle drei Teile Recht gegeben.



Golddruckstempel

Offenbacher Schreiber



Golddruckstempel

Arbeiten von Rudolf Koch







Arbeiten von Ludwig Enders



Ludwig Enders



Ludwig Enders



Rudolf Koch


Ludwig Enders



Ludwig Enders


Rudolf Koch

OFFENBACHER SONDERDRUCKE

Von G. A. E. Bogeng

Man darf unter der Überschrift „Offenbacher Sonderdrucke" eine Anzahl deutscher Drucke des zwanzigsten Jahrhunderts zusammenfassen, die zwar von drei verschiedenen Stellen ausgegangen sind, die aber insofern doch einen gemeinschaftlichen Ursprung haben, als sie ihre Herstellung den gleichen Offenbacher Werkleuten und ihr Gelingen der gleichen auf die Buchschönheit gerichteten Gesinnung verdanken. – Aus deutschem Empfinden und Erleben hervorgegangen und hierin auch ähnlich den berühmten Buchbild-Schöpfungen der Rethel, Richter, Speckter und anderer, haben alle diese Drucke in ihrem Begreifen der Buchgedanken, denen sie dienen, einen starken Verinnerlichungszug, ein selbstbewußtes Streben, Schönheit durch Wahrheit aufzufinden, einen Stolz, auf ihren eigenen Werten zu beruhen. Die Behauptung einer Buchkunst durch Schlagwortumschreibungen liegt nicht in ihrer Wesensart und sie sind in ihrer ihnen deshalb selbstverständlichen Schlichtheit bisher auf den Bücherbörsen der Liebhaber-Ausgabe wenig aufgefallen. Also eine Entdeckung?

Das würde den Offenbacher Sonderdrucken, die im übrigen von den Buchdruckkennern und Kunstverwandten seit langem, wie es ihnen zukommt, geschätzt werden, nicht zu wünschen sein.

War in Darmstadt, der Stätte der Ernst Ludwig-Presse, die fördernde Teilnahme eines kunstsinnigen Fürsten der Buchveredelung zu gute gekommen, so war es in dem ebenfalls hessischen Offenbach am Main das Druckgewerbe selbst, das den Männern, deren Namen die Offenbacher Sonderdrucke zieren, die Gelegenheit zu ihren Leistungen schuf. Die Schriftgießerei von Gebr. Klingspor gewann die Künstler, die ihre neuen Schriften schufen. Unter ihnen ist auch Rudolf Koch, der sich 1911 mit Rudolf Gerstung bei der Buchdruckerei Wilh. Gerstung zur gemeinsamen Herstellung der Rudolfinischen Drucke verband und der an der Schriftklasse der Technischen Lehranstalten die Schönschrift lehrt. Dort leitet Ernst Engel, seit 1905 Vorsteher der Hausdruckerei der Schriftgießerei Gebr. Klingspor, die Buchdruckerwerkstätte. So sind, obschon nicht in einer Arbeits- und Werkstättengemeinschaft vereint, die Offenbacher Buchdrucker doch auch örtlich sich gegenseitig hinreichend nahe, um für die Gesamtbezeichnung ihrer verschiedenen Arbeiten, von denen die Drucke der Technischen Lehranstalten und die Klingspordrucke keinen Reihentitel führen, den Ortsnamen zu rechtfertigen.

DIE KLINGSPOR-DRUCKE

Ihre Reihe wird durch einen Klein-Quartanten eröffnet: „D. Johan Dietenberger's Bibeldruck, Mainz 1534, von Dr. Friedrich Schneider. Mainz im Jahre der Gutenbergfeier 1900. Satz: Rudhard'sche Gießerei in Offenbach am Main. Druck: Schirmer & Mahlau, Frankfurt am Main." Der kleine, in der 1899 geschnittenen und 1900 erschienenen Walthari-Schrift unter der Teilnahme von Heinrich Wallau in Mainz ausgeführte Druck sollte den Druckkunstfreunden in begrenztem Rahmen das Beispiel einer streng geschlossenen Druckanordnung im engen Zusammenhang mit den bildlichen Beigaben, unter Wahrung des Farbenwertes zwischen Satz und Bild, geben.

Ihm folgte 1904: „Zur Psychologie der Schrift. Randbemerkungen von Dr. Gustav Kühl. Herausgegeben und gedruckt von der Rudhard'schen Gießerei in Offenbach am Main." Das in Eckmannschrift gesetzte Büchlein war, ebenso wie seine englische, in der Behrensschrift gesetzte Ausgabe: „On the Psychology of Writing. Marginal Notes by Dr. Gustav Kühl. Translated by John Bernhoff. Published and printed 1905 by the Rudhard-sche Gießerei, Offenbach-Main" eine Einführung in die eben sich entfaltende neudeutsche Druckschrift-Bewegung.

Die Anwendung der Behrensschrift zeigte noch vollkommener ein anderer Sonderdruck: „Dr. Friedrich Schneider, Mathias Grünewald und die Mystik. Gedruckt im Jahre 1905 in der Hausdruckerei der Rudhard'schen Gießerei, Offenbach a. M."

Ein köstlicher Künstlereinfall war: „Mein ABC. Mit Erlaubnis Otto Julius Bierbaums mit Vogeler-Initialen und Breitkopf-Fraktur für einige Freunde gedruckt von Gebr. Klingspor, Offenbach am Main 1908."

Der Vollständigkeit wegen ist das dünne Flugblatt: „Schriftschönheit im Druck. Gedruckt (von Gebr. Klingspor in Behrens-Kursiv) bei Anlaß einer Ausstellung im Landes-Gewerbemuseum zu Stuttgart 1908", an seinem chronologischen Platze wenigstens kurz zu erwähnen.

Geschlossenen Satz eines schwer, nämlich durch faksimilierte Bruchstücke eines alten Kartenbildes, illustrierten Textes zu wahren, lehrte 1910 die Probe einer wissenschaftlichen Abhandlung in der Schrift ihres Verfassers, der „Hupp-Antiqua" gedruckt. Das gelehrte Großquartformat, notwendig wegen der Wiedergaben, ist in „Philipp Apian's Bayerische Landtafeln und Peter Weiner's Chorographia Bavariae, eine bibliographische Untersuchung von Otto Hupp", auf das vornehmste gemeistert worden.

Die 1906 erschienenen „Vogeler-Kalenderbilder" benutzte der in Breitkopffraktur gesetzte „Kalender für das Jahr 1910 mit Gedichten von Cäsar Flaischlen und Bildern und Buchschmuck nach Zeichnungen von Heinrich Vogeler-Worpswede, herausgegeben von Gebr. Klingspor, Offenbach a. M." Ein anderes Heft, ebenfalls in Breitkopf-Fraktur mit Vogeler-Kalenderbildern, ist zu Weihnachten 1910 ausgegeben worden.

Die Hupp-Fraktur wurde zum ersten Mal angewandt in dem Heftchen: „Von Schiller und von uns. Punkte und Linien eines Vortrages von Cäsar Flaischlen. Gedruckt für ihre Freunde Neujahr 1911 von Gebr. Klingspor, Offenbach am Main, als erster Druck aus der Fraktur von Otto Hupp", ein Büchlein im festlichen Gewande, jedoch ohne aufdringliche Prachtentfaltung, ein Festschriftmuster.

Einen von Julius Zeitler besorgten bunten Text kennzeichnete glücklich die Typographie eines farbenfreudigen Umschlages:

„Über das Buch. Dauernde Gedanken im Wechsel der Zeit. Eine Neujahrsgabe von Gebr. Klingspor, Offenbach am Main 1912." Für den Satz wurde die deutsche Schrägschrift von Rudolf Koch benutzt.

Zur Leipziger Buchgewerbeausstellung 1914 druckte Klingspor in Maximilianschrift den Hymnus: „Vor Sonnenaufgang" aus: „Also sprach Zarathustra" von Friedrich Nietzsche. Es ist vielleicht kein Zufall, daß der heroische Zug dieses Druckes seine Ergänzung durch einen anderen des gleichen Jahres erhielt, der gemütvoll, innig, lyrisch war, durch den Abdruck des über einige Blätter verteilten Gedichtes „Schön Rohtraut von Eduard Mörike" in der Frühlingsschrift Rudolf Kochs.

Es war ein langhallender Vorklang, weil die beginnenden Kriegsjahre die Arbeit störten, zu der 1917 erschienenen Festschrift für Carl Ernst Poeschel: „Hans Bethge, Lieder des Orients, Nachdichtungen", einem Lichtstück sonder Fehl und Tadel. Niemals wohl sind in einer europäischen Schrift Gedichte von Li-Tai-Po und Thu-Fu mit solchem Stimmungsgehalt versinnlicht worden wie in diesem deutschen Kriegsbuch.

Und auch nirgends sonstwo läßt sich die edle Gebärde, die glänzende Haltung einer philosophischen Abhandlung Schillers noch vereint mit typographischer Würde so genießen, wie in der Quartausgabe: „Über das Erhabene von Friedrich Schiller", die als Widmungsschrift für Peter Behrens in seiner Antiqua 1918 von der Hausdruckerei Gebr. Klingspor hergestellt wurde.

Einen Fabrikführer im Albumformat mit Silhouetten bringt das Buch: „Die Schriftgießerei im Schattenbild. Wie bei Gebr. Klingspor in Offenbach am Main eine Druckschrift entsteht". Die Schattenbilder wurden geschnitten von Rudolf Koch, nach Ätzungen gedruckt in der Hausdruckerei von Gebr. Klingspor zu Offenbach am Main im Jahre 1918. Blieb bei diesem Schattenbilderbuch die Bilderfolge auf die Silhouette in ihrer jetzt meist üblichen Anwendung des reinen Schattens beschränkt, so erwies dafür der folgende Klingspordruck sie als einen geschickten Repräsentanten des Schwarz-Weißbildes: „Die Geschichte vom Weihnachtsstern. Erzählt und mit Bildern versehen von Rudolf Koch in Offenbach am Main". Der Druckvermerk lautet: Die Bilder wurden als Papierschnitte erdacht, die Druckplatten vorgeätzt und in Zink geschnitten, die Geschichte wurde ersonnen, die Satzschrift erfunden, geschnitten und gegossen, das Buch gesetzt, gedruckt und gebunden, alles bei Gebr. Klingspor in Offenbach am Main 1919.

In der anmutigen Tiemann-Fraktur ausgeführt, mit lustigen typographischen Ornamenten verziert, ist ein anderer 1919 erschienener Klingspordruck. „Noni-Loni, Geburtstagsrede für ein kleines Mädchen von Cäsar Flaischlen." Als Familiendruck hat diese hübsche Festrede zu einem ersten Geburtstage, sie ist inzwischen auch im Buchhandel veröffentlicht worden, noch eine weitere buchgewerbliche Mustergültigkeit. Mit solchen Privatdrucken kehrt man zu einer alten guten Sitte zurück, die zu üben leichter sein wird als die Erfüllung des Wunsches, den Band oder die Bände der Familiengeschichte gedruckt zu sehen.

In der Tiemann-Fraktur ist auch das farbige zierliche Buch „Kalender für das Jahr 1920" gesetzt, der zum Schmuck alte Sternbilder-Schnitte verwertete; in der Frühlingsschrift ein von Hans Bohn illustriertes Werk: „Eduard Mörike, Die Historie von der schönen Lau" (1920). Die kolorierten Bildseiten und die den Schriftseiten eingefügten kolorierten bildlichen Schmuckstücke stimmen in ihrem lichten Ton vortrefflich zu dem Druck des Märchens, das den Leser in ein irdisch-überirdisches Traumland ohne Erdenschwere entrückt.

Feierlich in ihrer Anordnung als Ehrenschrift, fest und richtig bei den Dingen bleibend wie sie sind und doch sich über sie hinaushebend im Ausblick auf das erkannte Ziel ist der vorläufig letzte der Klingspordrucke: „Paul de Lagarde, Das verborgene Deutschland", Herrn Wilhelm Klingspor zur Erinnerung an seine fünfundzwanzigjährige Tätigkeit als Mitinhaber der Schriftgießerei Gebr. Klingspor 1920 gewidmet.

DRUCKE DER TECHNISCHEN LEHRANSTALTEN

Die Drucke der Technischen Lehranstalten haben, ebenso wie die Klingspor-Drucke, keine ablenkende Ausstattung, sie beschränken sich auf das gerade Wesentliche. Indem sie meist auf die äußere Prachtentfaltung verzichten, bedingen sie selbst für sich einen um so strengeren Maßstab ihrer technischen Qualitäten, die sich allseitiger Prüfung unverhüllt zeigen. Damit ist nun allerdings nicht gesagt, daß sie die besten Druckmittel verschmähen, daß sie etwa bei der Auswahl der Druckstoffe und sonst sparen. Nur daß alles das mit bescheidener Selbstverständlichkeit geschieht und zu keinem Druckvermerk-Eigenpreisliede wird. Sogar ihre geringe Auflagenhöhe (von 20 bis 40 Abzügen) verschweigen sie. Nicht nur, weil es für sie, die keinen Abnehmerkreis brauchen und haben, überflüssig sein würde, sondern auch, weil es im Sinne ihres Urhebers ist, sich nicht vor sein Werk zu stellen, weil er, der in seinen Drucken meist seinen Namen nicht nennt, sich ganz und gar als Vermittler fühlt. Die Drucke der Technischen Lehranstalten sind Privatdrucke im höchsten typographischen Sinne dieses Wortes, zu eigenem Vergnügen ihres Herstellers ausgesonnen und vollendet. Diesem Zweck entspricht die Wahl ihrer Druckvorlagen.

Der erste Druck der Technischen Lehranstalten ist ein Versuch, der Abdruck von Gottfried August Bürgers „Lenore" (1907), der zu einem kleinen Büchlein wurde. Glücklich ist hier das geschlossene Satzbild und die Strophentrennung durch Rot- und Schwarzdruck-Wechsel gelungen.

Bereits der zweite Druck vom Jahre 1909, „Immanuel Kant, Von der Macht des Gemüts" brachte auf seinen 32 Seiten eine gelungene Probe, wie wissenschaftliche Schriften durch eine besonnene typographische Gliederung dem Leser dienen können.

Ethos und Pathos von „Goethe's Prometheus" verkörperte in edler Buchform der Druck, der 1911 das dramatische Fragment wiedergab. Die antike Daseinsruhe, die trotz aller inneren Bewegtheit von der Dichtung gewahrt wird, spiegelt sich auf den Druckseiten wieder, die einfach sind, von abgeklärter Strenge und die nicht den Titanentrotz auf das typographische Experiment ausdehnen wollen.

Daß das typographische Sentiment, der Stimmungszauber, nicht durch ausgeklügelte „Nüancen", nicht von außen in ein

Buch hineingetragen werden kann, daß er sich von innen heraus bilden muß, lehrt ein Vergleich des Kantdruckes mit dem 1911 entstandenen Druck von „Martin Luther's Sendbrief vom Dolmetschen". Eine jede Schrift, ein jeder Schriftsteller haben persönlichen und Zeitstil, den festzuhalten der Drucker seine Mittel hat. Die Kunst im Buchdruck, die sich über das Handwerk, die Kunstfertigkeit des Buchdruckens, erhebt, besteht in ihrer Anwendung. Die Anschauung, die der Drucker von seiner Vorlage hat, gibt er in den vielerlei Kleinigkeiten, der Buchgröße, der Schrift- und Satzgröße, den Randabmessungen, den Druckfarben, natürlich nicht zuletzt in der Schriftwahl wieder. Der Kantdruck ist auf den Kathederton, auf den klaren Lehrvortrag gestimmt, der Lutherdruck auf die warme aber doch wuchtige Bekenntnisschrift, deren Verfasser gegen die Widersacher hervortreten will. Es bleibt alles durchaus „neuzeitliche" Typographie, der unerwartete Wirkungen gelangen.

Ein anspruchsloses Bändchen: „Der Hagelschlag, Eine Geschichte von Heinrich Seidel" (1911), bereicherte die Reihe mit dem Muster eines ganz schlichten Buches, es hätte sich hier nicht geschickt, mehr Wesens machen zu wollen als der Autor selbst.

Eine Sammlung dagegen, die einer Auswahl bestimmter Gedichte in einer Buchform Selbständigkeit geben will, muß ein solches Unternehmen auch typographisch charakterisieren können. Das erweist der Druck von 1912: „Goethe, Sonette". Das Format verweist schon darauf, ohne sich deshalb ins Riesenhafte zu verlieren, daß Eigengeltung verlangt wird.

Ein glückliches Beispiel für die Anwendung von buchschmückenden Verzierungen ist das „Märchen vom sichern Mann von Eduard Mörike" (1913). Hier wächst der Schmuck in die heiteren typographischen Schnörkel hinein, die allerdings nicht leere Stellen ausfüllen, sondern dazu gehören und deren Ausmalung mit dem warmen Ton des Japanpapieres, mit dem zu altfränkisch geruhsamen Lesen aufmunternden Schriftgrade eine nicht zu beschreibende Buchatmosphäre schafften. Darin liegt ja der Reiz, der Zauber dieser kleinen Drucke, daß sie, der Vergleich sei erlaubt, ihr eigenes Klima haben, in dem ihre Buchwelt lebt. „Bernardin de Saint Pierre, Le Café de Surate" zum Beispiel (dieser Druck erschien, einen älteren Versuch vollendend 1913) spiegelt die frische, heitere Klarheit des kleinen Werkes in seinem typographischen Aufbau wieder, ohne dabei in der Klassiker-Korrektheit zu vereisen.

Der Weltkrieg unterbrach die Berufstätigkeit des Herrn Engel und die Reihe seiner kleinen Drucke. Wieder zurückgekehrt, ließ er 1919 „Friedrich Hölderlin: Der Rhein; Ein Fragment" erscheinen. Andachtsvoll ist des gleichen Dichters „Gesang der Deutschen", 1920 gesetzt und gedruckt worden. Das Buch atmet, der Dichtung folgend, Größe und versinnlicht sie durch seine äußere Erscheinung, durch seine edle Ruhe.

„Der Tod des Sokrates. Ein Bruchstück. Das 63. bis 66. Kapitel aus Platons Dialog, Phaidon oder über die Unsterblichkeit der Seele" (1920), ist der letzte der bisher erschienenen Drucke. ★

DIE RUDOLFINISCHEN DRUCKE

Ihrer Absicht und Art nach nicht Kunstprediger sondern Lebenspreiser sind auch die „Rudolfinischen Drucke". Der Ernst ihrer Gesinnung, ihre frischheitere Ursprünglichkeit können auf die Verkündigung typographischer Weltenwenden verzichten und sie wollen nicht einmal irgend etwas reformieren, sie begnügen sich damit zu zeigen, was sie können. Auch die Rudolfinischen Drucke sind, obschon im Buchhandel veröffentlicht und deshalb die Vertriebsrücksichten nicht außer acht lassend, letzten Endes Gelegenheitsdrucke. Vor etwa zehn Jahren begrüßte den Buchfreund ein derbkräftiger Neuankömmling. Er war nicht elegant, hoch und schmal, wie seine früheren Genossen. Seiner behäbigen Breite hatte der Buchbinder einen bequemen bunten Hausrock angemessen. Es war der erste Rudolfinische Druck: „Fritz Reuter, Hanne Nüte un de lütte Pudel". In gemeinsamer Arbeit von Rudolf Koch und Rudolf Gerstung gedruckt bei Wilh. Gerstung, Offenbach am Main 1911, blieb er im Alltag, allerdings im festlich geschmückten Alltag.

Daß Rudolf Koch ein geborener Schreibmeister war, zeigte fernerhin seine weitere Tätigkeit, für deren Entwicklungsstufen auch die folgenden Rudolfinischen Drucke Beispiele gaben. Der zweite: „Esaias Tegner, Die Frithjofs-Sage" (1913) brachte die halbfette Kochschrift unter glänzenden roten Überschriften zur vollen Geltung.

Das „v. Quetzische Hochzeitsbüchlein", das 1913 bei Wilh. Gerstung mit der Breitkopf-Fraktur für die Maximilian-Gesellschaft gedruckt wurde, bewies fernerhin in seiner typographischen Durcharbeitung ebenso wie der dritte der Rudolfinischen Drucke „Friedrich Rückert's Geharnischte Sonette" (1913) starkes Formgefühl für den Schriftcharakter und die Schriftwiedergabe.

Ernst Moritz Arndt, dem Künstler artverwandt, begeisterte ihn mit den aufrechten Worten des „Katechismus eines deutschen Wehrmannes" und er schrieb daraus 1913 den Abschnitt: „Vom Vaterland" nieder, um ihn, mit eingemalten Initialen, vom Stein zu drucken.

Zu einem Wohlfahrtszweck erschien der fünfte Rudolfinische Druck: „Max Hermany, Kriegssonette 1915", mit dekorativen Bildinitialen, als Wiedergabe einer Handschrift im Steindruckverfahren.

Der sechste Rudolfinische Druck, „Das Leben einer Familie in Schattenbildern" (1918), ist ein zunächst für einen engeren Freundeskreis hergestelltes Mappenwerk, dessen Bilder, ursprünglich für ein Kinderzimmer als Wandschmuck ausgeführt, nicht zu einer Veröffentlichung bestimmt waren, bis die Kriegsereignisse zur Veranlassung wurden, sie als Familienandenken auch in einer Druckwiedergabe aufzubewahren.

Äußerlich den geänderten buchgewerblichen Verhältnissen Rechnung tragend und deshalb die Form einer kostbaren Liebhaberausgabe wählend, ist der siebente Rudolfinische Druck „Schiller, Das Lied von der Glocke" (1920) ihnen innerlich treu geblieben, obschon er so sich von der derberen und schlichten Kunst seiner Vorgänger unterscheidet. In der Maximilian-Schrift gesetzt, schmücken ihn über dreißig farbig mit der Feder eingeschriebene Zierbuchstaben. Auch die Pergamentbände erhielten einen aufgemalten Titel, neben ihnen wurden noch Ganzleder-

bände mit Handvergoldung von Dora Thormählen hergestellt.

Die von Walter Heynen für die Maximilian-Gesellschaft besorgte Auswahl: „Deutsche Kriegsgedichte" die unter Leitung von Rudolf Koch mit mehrfarbigen Initialen 1917 von Wilh. Gerstung gedruckt wurden, mögen ebenfalls hier erwähnt sein.

Nach den typographischen und lithographischen Versuchen wendeten sich die Rudolfinischen Drucke nunmehr dem Holzschnitt zu, wurden einseitig von Holztafeln abgedruckte Blockbücher. Das ist nicht aus spielerischer Veranlassung eine Wendung zum Ungewöhnlichen, sondern das Bekenntnis einer künstlerischen Überzeugung, der Weg, den sich der Schriftkünstler ebnet. Alles geht nun bei ihm von der Schrift aus und er hat das Bedürfnis, alles zur Schrift zu stellen.

So schnitt er für den achten Rudolfinischen Druck in 22 ganzseitige Holzplatten, den Text derb mit dem Messer aus dem Langholz herausholend, „Martin Luther, Das Gesicht des Jesaja" (1920), wobei die schnittgemäße Schrift ganz auf die bildmäßige Gesamtwirkung gedacht und geführt blieb.

Der neunte Druck: „Die Heilung des Besessenen" (1920), ein fünfseitiges Blockbuch mit einem Bilde, brauchte noch größere Schriftflächen und fügte das Bild in die Schrift, um beide Elemente möglichst eng zusammenzubringen; der zehnte: „Elia" (1920) ein neunseitiges Blockbuch mit drei Bildern, bemühte sich womöglich noch eindringlicher, Bild und Schrift zusammenwachsen zu lassen.

Die bisher letzten Rudolfinischen Drucke sind große Einzelblätter. Ein in Linoleum geschnittener Wandspruch: „Was hülfe es den Menschen ...." (1920) ist mit einer gewissen Rücksichtslosigkeit, aber auch mit einer sehr starken Ursprünglichkeit darauf losgeschnitten, das Gesetz der geraden Zeile sollte sich dem höheren Gesetz fügen, die Schriftseite mit allen Mitteln in die Tonwerte einer Bildzeichnung zu bringen. Und das Bild, wie in dem Doppelblatt-Holzschnitt „Jesaja" (1920), wie in dem Kriegs-Erinnerungsblatt „Die Soldatenstiefel" (1920), kann vielleicht der Anfang der künstlerischen Idee eines solchen Blattes sein, aber die Schrift, selbst wenn sie nur zu einer erklärenden Unterschrift, wie bei dem letztgenannten Blatt wird, muß mit ihm zu einer graphischen Einheit werden, nicht allein im technischen Sinne der Druckgleichmäßigkeit, sondern auch in dem des gemeinsamen graphischen Ausdrucks eines gleichen Gedankens. -

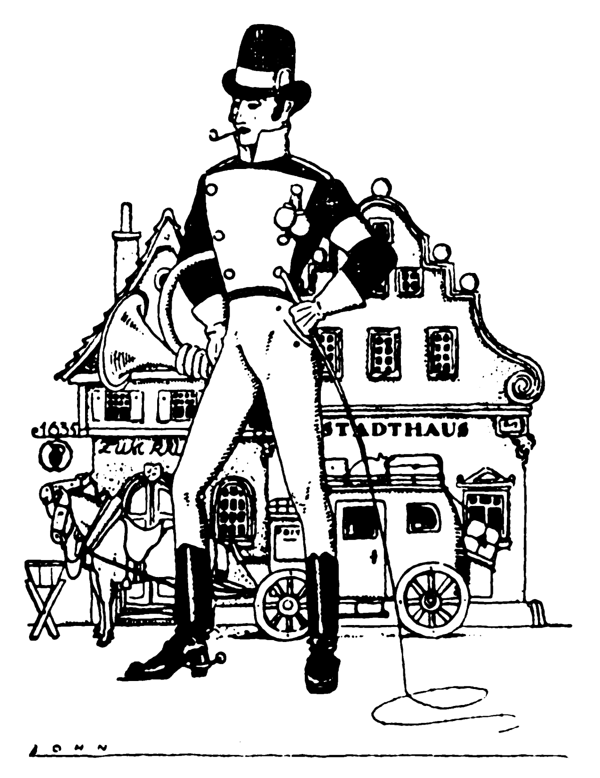
Am Ende der Aufzählung und Betrachtung der „Offenbacher Sonderdrucke" sei eine Anmerkung gestattet. Man sollte es eigentlich vermeiden, „Kunst" und „Kunstgewerbe" nach äußeren Merkmalen der Bequemlichkeit wegen zu unterscheiden, wie wir es gewöhnt sind. Das bringt gerade die Hervorbringungen einer Werkkunst oft in eine ihnen nicht gerade günstige Beleuchtung und ruft Ansprüche der Benutzer und Beurteiler kunstgewerblicher Arbeiten hervor, die nicht zu rechtfertigen sind. Es kommt eben auf den Künstler und sein Kunstwerk an, nicht auf die Abstufungen von einer angenommen hohen zu einer angenommen niedrigeren Kunst. Und wenn man deshalb auch nicht jede Brot- und Nebenarbeit eines ausgezeichneten Künstlers des Namens wegen als gar nicht genug zu bewundernde Leistung hinzunehmen braucht, so bleibt immerhin ein merklicher Unterschied der, ob etwas gelang oder nicht. „Kunst kommt von können" behauptet ein altes Sprichwort.

Wenn wir von der Kunst im Buchdruck reden, sprechen wir von der kunstwerkmäßigen Druckwerkgestaltung, die allein und ausschließlich innerhalb der ihr gegebenen Grenzen dadurch möglich wird, daß eine Kraft künstlerischen Lebens sie zeugt. Man könnte, sofern dabei auch nicht Mißverständnisse zu befürchten sein würden, das eine künstlerische Beseelung des Druckwerkorganismus nennen, die ein Druckwerk höchster Vollendung noch gewinnen muß, um in seiner Art ein Kunstwerk zu werden. Der Aberglaube vergangener Zeiten, dem Bau einen lebendigen Menschen, eine Seele einzumauern, damit er lebe, hat hierin einen tiefen Sinn, er entsprang der Sehnsucht, Totes wachzurufen. Das Handwerk im heiteren Schaffen verleiht dem guten Werkstück seine Schönheit, indem es ihm ein Stückchen Seele des Werkmeisters gibt und das ist es, was als Kunst oder Kunstgewerbe durch die Jahrhunderte weiterlebt. Die Gemütlichkeit, die sich bis zur Innigkeit steigert, ist nicht zum wenigsten das anziehende der Offenbacher Sonderdrucke, deren Kunstfertigkeit sich bei ihnen ebenso von selbst versteht wie ihre kunstverständige Haltung.

(Der Aufsatz ist aus Raumrücksichten stellenweise gekürzt und nur der Auszug einer weiterreichenden Darstellung. Die Benennung der beschriebenen Druckwerke als Sonderdrucke ist bibliographisch ungenau, sie entspricht der von ihren Urhebern gebrauchten Bezeichnung.)

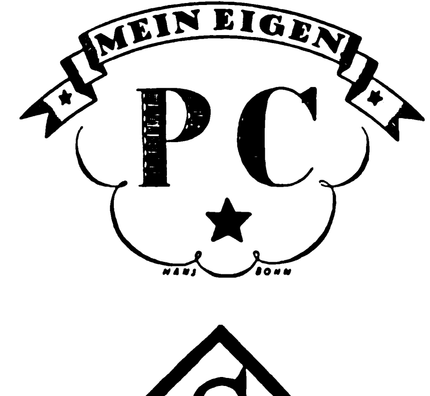


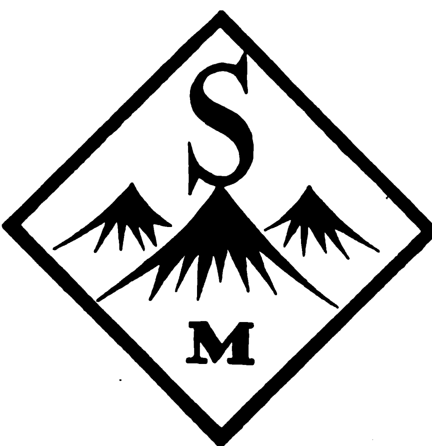
Rudolf Koch





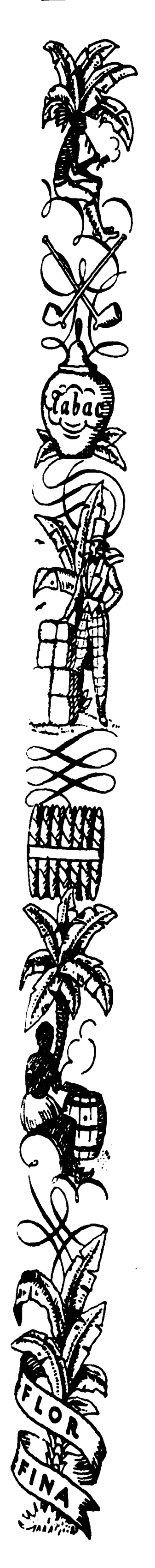


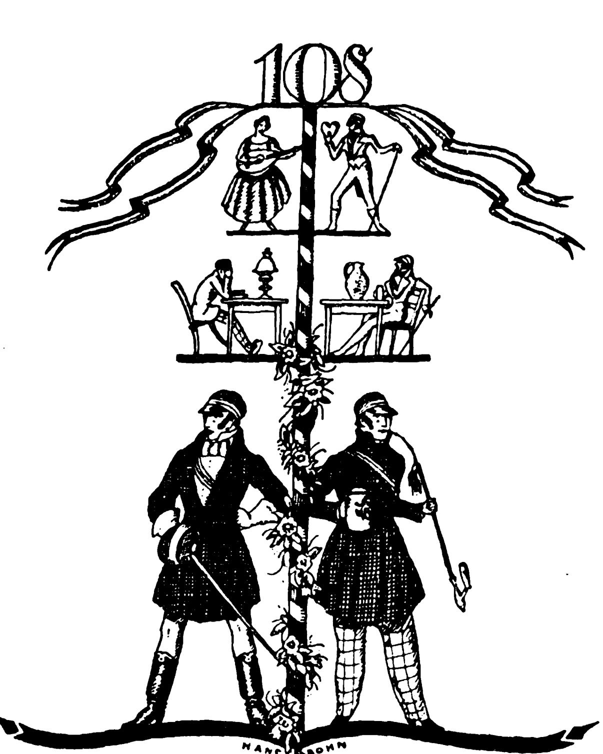






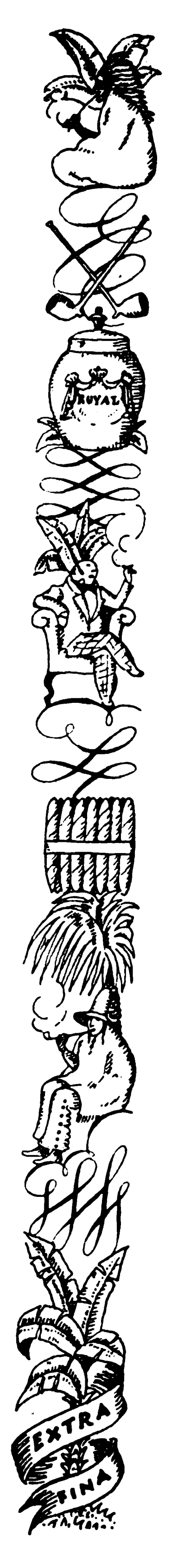
Arbeiten von Hans Bohn



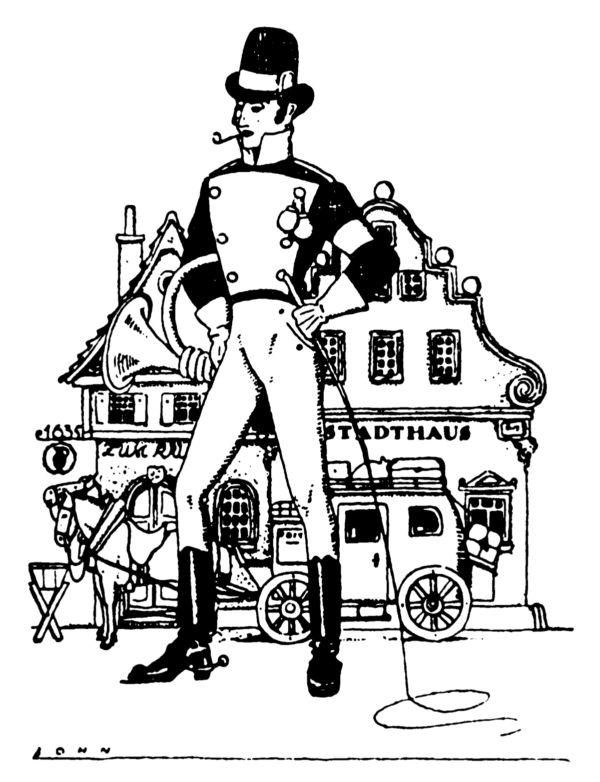


Feier des 108. Stiftungsfestes des
Corps Rhenania
zu Freiburg im Breisgau
30. Juli – 2. Aug. 1920





Arbeiten von Hans Bohn



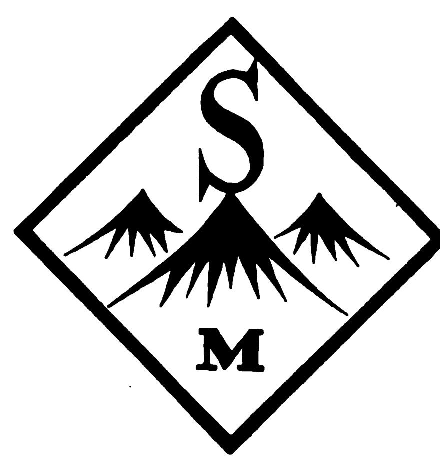
Der Postillon fährt durch das Land
Sein Horn ist überall bekannt



von
August Philips & Söhne
HANAU A·MAIN
GEGRÜNDET: 1861

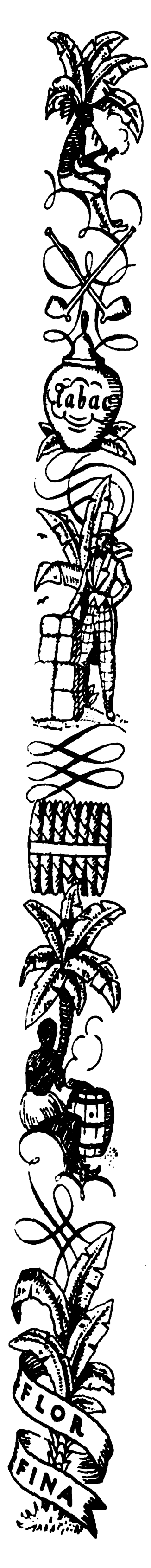


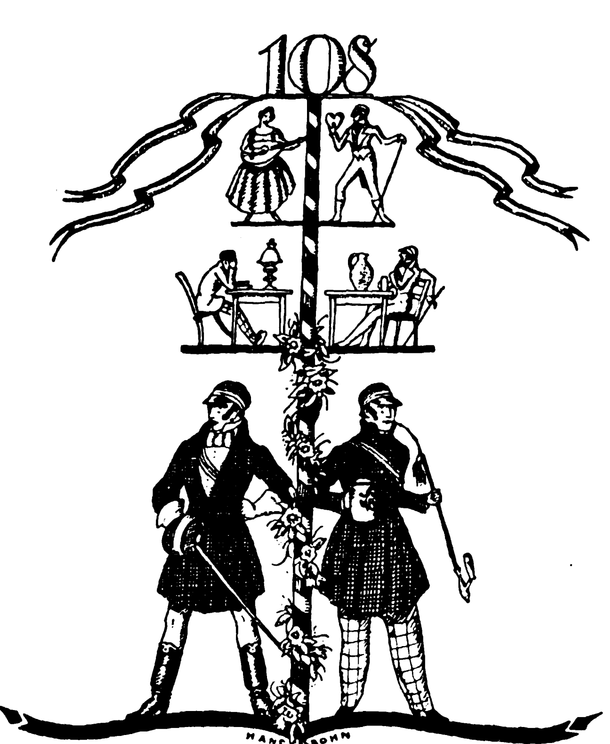






Arbeiten von Hans Bohn



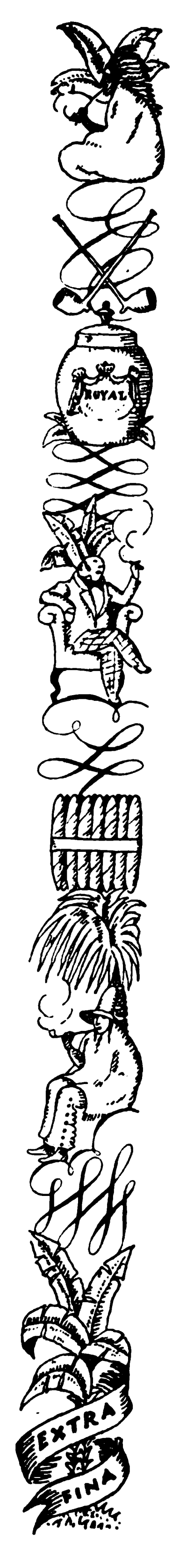


Feier des 108. Stiftungsfestes des

Corps Rhenania

zu Freiburg im Breisgau
30. Juli – 2. Aug. 1920





Arbeiten von Hans Bohn

DAS SCHRIFTSCHAFFEN ALS LEBENSINHALT

Von Rudolf Koch

Wir Deutsche können Formen erleben und haben das Bedürfnis, Formen zu erleben.

Nicht, als ob alle so empfinden würden, aber es gibt Menschen unter uns, und ihre Zahl ist im Steigen, die haben die seltsame Gabe und das merkwürdige Verlangen, daß sie einen Einklang suchen, eine Harmonie der sichtbaren Welt mit dem Bild der Welt, das sie verschlossen im Herzen tragen, mit der Welt ihrer Empfindungen und ihres ureigensten Gefühls.

Sie trachten alle schaubaren Dinge, die ihrer Gestaltungskraft zugänglich sind, diesem inneren Gesicht nach zu bilden und umzuformen und sie ruhen nicht eher, als bis das Ergebnis wenigstens einen Teil dessen ausdrückt, was sie in ihren Herzen bewegt.

Ist eine solche Gestaltungskraft vorhanden, so muß sie ihrer Natur nach alles zu durchdringen trachten, was sie umgibt, jedes noch so gleichgültige Ding, nicht nur die Bilder an der Wand, nicht nur die Denkmäler auf den Plätzen, nein alles und jedes, sogar die Formen der Buchstabenschrift, denn es ist ihr alles gleich wichtig in der Verfolgung ihres Zieles.

So kommt es, daß heute bei uns die Formung der Schrift, das geistige Durchdringen eines einfachen, schwarzen, ganz abstrakten Umrisses, der Lebensinhalt von Menschen werden kann.

Alles was diese Menschen zutage fördern an Empfindung, gießen sie in dieses scheinbar dürftige Gefäß, und die Schrift wird ein Ausdrucksmittel, wie sie es zur Zeit bei keinem anderen Volke ist.

Wir wollen nicht rechten mit unseren Nachbarn. Es gibt dort genug Menschen von feinstem Gefühl für edle Form, vielleicht mehr als bei uns, aber sie haben nicht das Bedürfnis, diese stillen Empfindungen in das laute Getriebe des Werktages hineinzutragen. Sie ziehen eine Mauer um sich und hassen die Welt, wir reißen die unsere ein und lieben unsere Brüder. –

Irgendwo muß bei uns eine lebhaftere, ursprünglichere Beziehung zwischen dem Menschen und der Umwelt, irgend ein tieferes Gefühl, eine stärkere Kraft, eine größere Ehrlichkeit sein.

Wir sind Schriftenzeichner, Stempelschneider, Holzschneider, Schriftgießer, Setzer, Drucker und Buchbinder aus Überzeugung und aus Leidenschaft, nicht etwa, weil unsere Begabung zu dürftig wäre für andere, höhere Dinge, sondern weil für uns die höchsten Dinge in engster Beziehung dazu stehen.

In der still zurückhaltenden, edel durchgebildeten, aufs tiefste in jeder Bewegung erfühlten Schriftform suchen wir uns und unser Zeitgefühl auszudrücken.

Die stolze und doch so geschmeidige Linie eines lateinischen Großbuchstabens, die bürgerlich behäbige Sicherheit und Kraft einer Frakturform, die feinen zarten Maßverhältnisse einer zierlichen Brotschrift drücken uns alles aus, was wir auszudrücken vermögen. In diesen kleinen Abmessungen, diesen äußerlich so schlichten Voraussetzungen wirkt sich ein reiches, unermeßliches Leben von Formen, Bewegungen, Gegensätzen und Verhältnissen aus, das unergründlich und unausschöpfbar ist.

Wir wollen reich sein in der Beschränkung und wir sind stolz auf diese Beschränkung, die keine erzwungene, sondern eine freiwillige ist.

Wir sind auch nichts einer ohne den andern, wir sind keine Einzelmenschen sondern eine Gesamtheit, eine Gemeinschaft. Der Zeichner zeichnet nur, um vermöge der größeren Freiheit seiner Hand und der breiteren Formenkenntnis dem Stempelschneider eine Werkstattzeichnung, eine Vorlage zu geben, er fühlt die Arbeit des Stichels voraus und bereitet ihr den Weg, seine Zeichnung ist, für sich betrachtet, ein unsinniges und wertloses Gestammel, sie zielt allein auf den Schnitt ab. Der Gedanke des Erfinders wird erst Wirklichkeit in der Hand des Stempelschneiders. Der wiederum erlebt beim Schnitt die ganze Freiheit des entwerfenden Zeichners, die Notwendigkeit und verborgene Gesetzmäßigkeit im ganzen Aufbau und in jeder Einzelheit. Sein Werkzeug und seine feste, sichere Hand geben jeder Form, jeder Bewegung erst ihren eigentlichen Sinn.

Einwendungen des Gießers und des Setzers, die beide an der Arbeit teilnehmen, werden in Betracht gezogen, und ist sie fertig, so durchdringt der Setzer die Schrift nach allen Richtungen ihrer Brauchbarkeit, er fühlt die feinsten Unterschiede der verschiedenen Grade und macht sie für seinen Satz nutzbar. Wie er bei der ganzen Arbeit der ständige Warner, Berater und Förderer ist, so ersteht in seiner Hand erst die Schrift zu allen ihren Schönheiten und Wirkungen. –

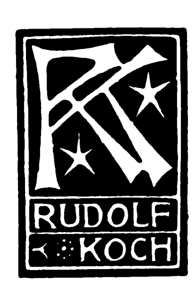
Wir wären auch nicht zufrieden, wenn wir uns nur ausdrücken dürften in seltenen Handschriften und kostbaren Drucken, es genügt uns nicht, wenn ein paar Liebhaber und Freunde der Künste ihre Lust haben an unseren Werken, wir wollen in die Weite und die Breite dringen, unsere kleinen, gegossenen Buchstaben reden auf dem geringsten Zettel unsere Sprache, in Millionen und Milliarden von Abdrücken werden die Spuren un-

serer Arbeit in die fernsten Winkel unseres Vaterlandes und über die weiten Meere getragen. -

Wir sind Handwerksleute und haben dem Tage zu dienen und unmittelbare Bedürfnisse zu befriedigen. Das Geräusch der Gießmaschinen und der Druckerpressen reißt uns in jeder Minute aus weltfernen Träumen in den lebendigen Arbeitstag. Und weil wir unsere Arbeit lieben, darum haben wir auch den Glauben, daß uns die Zukunft wird gelten lassen, trotz der Geringfügigkeit der Dinge, die wir hervorbringen.















Arbeiten von Richard Throll

IN DEUTSCHLAND AUF FLASCHEN GEFÜLLT



H. Nater



Otto Reichert



H. Maehler

Otto Reichert



Wilhelm Dahlheim
MASCHINENFABRIK
Frankfurt a·M·-Osthafen



H. Maehler

H. Maehler



H. Maehler

DIE KLINGSPOR-KARTEN

Von Ernst Engel

Ein gutes Werk, das die Menschen wahrhaft erfreuen will, kann nur aus einer lauteren Gesinnung entstehen. Bewußt oder unbewußt kämpft es gegen das Mittelmäßige und Schlechte. Die Klingspor-Karten, eine Anzahl Reihen von Spruchkarten mit Schrift- und Bildschmuck von Dr. Karl Klingspor in Offenbach während des Weltkriegs herausgegeben, sind ein solches Werk.

Alles ist gut an ihnen und vornehmlich der Geist, der sie entstehen ließ. Hier drückt ein Wegbereiter eigenes Wollen und Wünschen mit den Gedanken der großen Führer unseres Volkes - durch Schrift und Bild auch wieder innerlich beteiligter Künstler aus. Die Karten sind ganz sein Werk. Er ließ es in jahrelanger mühevoller Arbeit heranreifen, beschäftigte sich mit ihm liebevoll und eindringlich und wurde zu einem Freudenbringer besonderer Art für alle, die an dieser Freude Teil haben wollen.

Der heilige Eifer des Aufbauens und Befestigens beseelt ihn. Inhalt muß das haben, was gesagt, schön muß die Form sein, in der es vorgetragen wird. Gemüt und Auge werden gleichmäßig bedacht. Die Karten wurden vollendete Begeisterungsmittel, besonders an der Zeit gemessen, in der sie entstanden: Unendlich schweres Ringen nach außen, Zerrissenheit durch den Kampf der Meinungen im Innern des Vaterlandes. Wer ist in solchen Zeitläuften darum besorgt, seinen Anteil am Erhaltungskampf seines Volkes noch in so würdiger Art zu vollbringen? Die Klingspor-Karten zeigen den Weg.

Ernste Mahnung an den Verstand richtend, das Gemüt tief aufrüttelnd, scherzhaft fröhlich Weisheiten sagend, das Auge entzückend, ziehen die Reihen vorüber. Welche ist die inhaltsreichste, die schönste? Überflüssige Frage. An allen ist nichts gleichgültig behandelt, auch das Kleinste des Inhalts und der Form ist abgewogen und bedacht.

Immer wieder werden die Mitarbeitenden für die Sache gewonnen. Die Einrichtungen eines auf vorzügliche Arbeit bedachten Betriebes unterstützen sie. Der Herausgeber berät und fördert, bis alle seine Wünsche erfüllt sind.

Einige Reihen der Karten stattete Otto Hupp aus. Die Beschränkung auf Postkartengröße, die Verwendung von Buchdruck-Schmuckstücken und -Schriften neben besonders gezeichneten stellten hohe Anforderungen und Lust und Liebe zu typographischer Kleinarbeit an den Künstler. Hupp löste diese Aufgaben restlos glücklich. Er gab den Karten so in der Xenien- und Lessingreihe reichlich von seiner innersten Fröhlichkeit mit, er schuf in anderen wieder durch Zusammenwirken von Zierbuchstaben, Schrift und Zierat reizende Druckbilder. Es ist eine Freude diesen Dingen im Einzelnen nachzugehen.

Zu einer großen Zahl der Karten wurden die charaktervollen deutschen Schriften Rudolf Kochs verwendet. Meist in den alten Buchdruckfarben schwarz und rot entstanden Buchdruckwirkungen von köstlicher Reife. Dem, der sich tiefer mit dem Wesen der Schrift befaßt, wird hier Empfindung wach für Schriftform und -Schnitt. Beste Überlieferung wird lebendig und Hoffnung erweckt, daß diese Dinge aus unserer Zeit Haltung und Stil haben und behalten. Für eine Reihe Karten schrieb Koch Aussprüche unserer großen Volksführer, schmückte sie mit Zierbuchstaben und ordnete sie in reizvollen Wortgruppen an. Es entstanden treffliche Beispiele dafür, wie ein gutes Wort in packender Form von tiefer Wirkung sein kann.

Georg Alexander Mathéy zeichnete für einige weitere Reihen Zierat und Figurenschmuck: ernste Sinnbilder zu vaterländischen Worten, eigenartige Zierrahmen und Leisten für Glückwunschgedichte und Sprüche, duftige Zierbildchen für eine Reihe Musikkarten. Mit rein typographischen Mitteln formte er eine Reihe mit Gedichten von Friedrich Hölderlin.

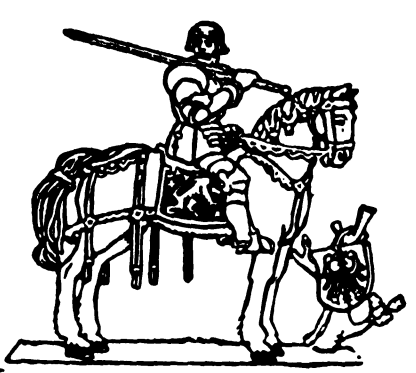
Aus allen Karten spricht feinstes Anordnungsgefühl. Alles steht gut im Raum. Schrift, Schmuck und Farbe klingen zusammen zu edler, vollkommener Wirkung.

Wie sich die persönliche Anteilnahme des Herausgebers der Karten am Gelingen des Werkes äußert, sieht der aufmerksame Beschauer an der Reihe „Neujahr". Drei Künstler teilen sich in die Ausstattung und doch entstand unter seiner sorgsamen Pflege etwas durchaus gut zusammenstimmendes.

Wunderhübsch wirkt der Goethespruch „Zum neuen Jahre" mit einem Bildstock von Jos. Wackerle, er ist eine sehr interessante Raumfüllung. Auf ihre Art wieder reizvoll sind die beiden Gedichte von Hans Bethge (von Mathéy angeordnet) oder Dehmels „Glückwunsch" mit Schrift und Schmuck von Walter Tiemann.

Ein Wunsch soll diese Worte begleiten: der Geist, der aus den Karten spricht, der zu ihrer Herausgabe drängte, möge in unserem Volke lebendig bleiben. Viele der sachlichen Güter wurden uns genommen, der Mut zum Wiederaufrichten ging nicht verloren. Geistiges Leben als Vorläufer geht heute am tiefsten durch das deutsche Volk.

* * *



Ich bin kein heil'ges Fränzchen,
Kein sanftes Lämmerschwänzchen,
Kein süßer Pietist —
Ich bin ein Heidenchrist —
Und wer mich schlägt auf die linke Wang',
Dem hau ich zwei auf die rechte.
So will ich's halten mein Leben lang
Im irdischen Gefechte. Albert Matthäi

Zum
1. Januar
1916
Dem zweiten Neujahr
während des großen Krieges gewidmet von
Wilh. Gerstung. Graph. Kunstdruckerei
Offenbach a. Main



Arbeiten von Franz Franke †

SENEFELDER UND SEINE KUNST IN OFFENBACH

Von E. H. Kellner

Die Stadt Offenbach am Main spielt eine bedeutende Rolle in der Entwicklungsgeschichte der Lithographie. Ein Offenbacher Bürger hat das Verdienst, die Erfindung Senefelders ausgebaut und verbreitet zu haben: Der Hofrat Anton André. Am Ende des achtzehnten Jahrhunderts betrieb dieser eine umfangreiche Notendruckerei, die von seinem Vater Johann André im Jahre 1774 gegründet worden war und nun schon mit 10 Pressen arbeitete. Im Jahre 1799 lernte er auf einer Reise in München den jungen Alois Senefelder kennen, der drei Jahre früher dort den Steindruck erfunden hatte. Senefelder betrieb unter dem Schutz des kurfürstlichen Privilegiums zusammen mit dem Hofmusikus Gleißner eine kleine Steindruckwerkstätte mit sehr beschränktem Wirkungskreis. André erkannte sogleich die Bedeutung der Erfindung; weitblickend und tatkräftig faßte er den Entschluß, sich in ihren Dienst zu stellen. Er gewann Senefelder für den Plan, von München nach Offenbach überzusiedeln und dort gemeinsam mit ihm die Steindruckerei in großem Stil zu betreiben. Als Gegenleistung versprach er alle seine Mittel zur Verfügung zu stellen, um die Erfindung voll zu nutzen und auszubauen. Senefelder willigte ein und siedelte im Dezember 1799 mit seinen Brüdern und seinem Freund Gleißner nach Offenbach über. Die neue Steindruckerei war dort bald eingerichtet, und der erwartete Erfolg blieb auch nicht aus: Die Drucke Senefelders machten sich beliebt wegen ihrer technischen und ästhetischen Vorzüge.

André verfolgte große Pläne: In Paris, London, Berlin und Wien sollten ausschließende Privilegien für ihn und den Erfinder erworben und in jeder dieser Städte eine Steindruckerei und Kunst-Handlung eingerichtet werden. Mittelpunkt des ganzen weitverzweigten Unternehmens sollte Offenbach bleiben, wo Anton André selbst alle Fäden in seiner Hand vereinigen wollte. Senefelder ging auch alsbald selbst nach London, erwarb das Privileg und weihte dort einen Bruder Andrés in seine Kunst ein. Später war der Erfinder auch längere Zeit in Paris tätig. Aus dieser Zeit befinden sich eine Reihe von schönen Drucken im Offenbacher Heimatmuseum.

Leidige Mißverständnisse hatten eine Jahre andauernde Spannung zwischen Senefelder und seinem Offenbacher Freunde zur Folge. Die großen Pläne Andrés wurden in dieser Zeit ohne die Hilfe Senefelders verwirklicht. In späteren Jahren besuchte der Erfinder noch oft seinen Freund, ohne aber seinen Wohnsitz wieder für dauernd in Offenbach zu nehmen. Die freundschaftlichen Beziehungen waren aber durchaus wieder hergestellt und in seiner 1821 in München erschienenen Selbstbiographie bedauert Senefelder noch einmal ausdrücklich jene Mißverständnisse, die hauptsächlich die Frau seines Freundes Gleißner verschuldet hatte.

Für den weiteren Ausbau der Lithographie ist für Offenbach der Maler und Turnvater G. W. Bode von Bedeutung. Bis dahin hatte man in Offenbach den Steindruck nur in der André'schen Notendruckerei für Noten und Titel verwandt. Bode betrieb als erster eine lithographische Anstalt und brachte schon alle lithographischen Druckverfahren für die Verwendung in Gewerbe und Industrie zur Anwendung. Den Anlaß zu seinem Unternehmen gab sein Zusammentreffen mit Senefelder in München in den zwanziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts. Die Hauptbedeutung Bodes liegt aber darin, daß er für viele der Lehrmeister der lithographischen Kunst geworden ist. In seiner Werkstatt im Isenburger Schloß besuchte ihn auch Senefelder selbst, der bis zuletzt lebhafte Beziehungen zu Offenbach unterhielt.

* * *



Das Isenburger Schloß von Franz Franke †



DAS OFFENBACHER LEDERMUSEUM

Von Hugo Eberhardt

Das Ledermuseum wurde von dem Verfasser begründet in der Absicht, die stärkste kunstgewerbliche Betätigungsweise der größten Industriestadt Hessens geschmacklich anzuregen und dadurch wirtschaftlich zu unterstützen. Im Verein mit der im Entstehen begriffenen Fachklasse für Lederarbeiten und Buchbinderei an der Kunstgewerbeabteilung der Technischen Lehranstalten soll es das Studium der Lederarbeiten aller Zeiten und Völker möglich und der heimischen kunstgewerblichen Industrie nutzbar machen.

Im Rahmen dieses Druckwerks interessieren aus der Fülle der Schätze des Museums die mit dem Buch direkt und indirekt im Zusammenhang stehenden Dinge.

Wir sehen, wieviel prächtige alte Schmucktechniken auch auf unserem Arbeitsgebiet dem heutigen Kunstgewerbe verloren gegangen sind, und welche Fülle von Möglichkeiten des Schmückens wir ungenützt lassen. Ganz besonders auffällig erscheint uns, wieviel Anregungen uns die Arbeiten primitiver Völkerstämme zu bieten vermögen. Da zeigen sich vor allem die Neger der Landstriche nördlich der Goldküste als Kunsthandwerker, die das Leder in eigenartiger und in künstlerisch hochstehender Weise zu verarbeiten verstehen.

Die Mandingostämme wissen ungemein feine Wirkungen durch Glätten und Färben der Lederoberfläche unter reichster, zumeist in geometrischen Motiven gehaltener Ornamentierung durch Abschälen einzelner Teile der glatten Lederhaut zu erzielen. (Abb. 8).

Der Eskimo zeigt uns hübsche Ledermosaikarbeiten, vielfach durch Hinterlegen und Aufnähen verschiedenfarbiger Lederstücke - Weiß, Braun und Schwarz bilden die zumeist verwendete Farbenskala. Das Ausschneiden des Leders unter Hinterlegen der Ausschnittstellen mit anders gefärbtem Leder bildet ja eine von altersher ungemein beliebte Schmucktechnik, die der Orient zur höchsten geschmacklichen Reife trieb. Wir kennen den wundervollen ägyptischen Einband der Wiener Staatsbibliothek, wohl dem 6. Jahrhundert entstammend, ein Zierstück in geometrischem Aufbau, aus ursprünglich rotem Leder mit reicher Goldverwendung, Zierstiche halten die beiden übereinander liegenden Lederflächen zusammen. Ein ganz ähnliches Bild bietet der Ragundrudis-Codex der Fuldaer Landesbibliothek, der auch durch das Hinterlegen der oberen ausgeschnittenen dunkelbraunen Lederfläche durch ein goldfarbenes Leder eine köstliche Zierwirkung zeigt. Diese Ausschnitt-Technik, die der Orient durch Jahrhunderte bis zur Jetztzeit liebt, zeigt uns das Museum durch eine reich ornamentierte marokkanische Ledertasche (Abb. 7), bei der als weiterer Zierat das Besticken mit eng aneinander geschmiegten Silberfäden auftritt.

Das Besticken des Leders spielt eine große Rolle in der Volkskunst aller Länder. Das Ledermuseum zeigt uns diese Schmuckweise in einer weiten Sammlung oberbayerischer und tiroler Bauerngürtel, die einen Motivenschatz ohnegleichen in unendlichen Variationen derselben Grundthemen in weißen Federkiel- und gefärbten Lederriemchen vorführen. Der Haussa-Neger liebt das Besticken mit grünen Lederstreifchen, seine hohen Reitstiefel - ein Schutz gegen Dornhecken - zeigen uns Dinge, die wir dicht daneben bei den Bauerngürteln zu sehen bekamen. Wo der Federkielstreifen fehlt, da treten - längs der Goldküste - weiß gebleichte Palmblattstreifen, oder - bei den Indianern - geschlitzte und grell gefärbte Stachelschweinborsten an seine Stelle. Die Rothaut liebt auch das Besticken mit starkfarbigen Glasperlen.

Beim Bucheinband finden wir das Besticken mit Silberfäden und mit Seide reich verbreitet. Der Blindstempel, den wir beim Lederband seit dem 12. Jahrhundert auf irischen Bänden kennen, wird vom Mandingoneger bei Ledertäschchen (Abb. 10) in außerordentlich geschmackvoller Weise in Verwendung gebracht. Gerne ornamentieren die Negervölker ihre Arbeiten auch durch Eindrükken von scharfen Kerblinien in dichter Reihung unter Unterstreichen der Teilungen durch rote und schwarze Färbung, eine Technik, der eine starke Verwendung beim Bucheinband gewünscht werden dürfte. Auch das Weben finden wir bei der kunstgewerblichen Lederarbeit. Wir sehen im Museum ein reizvolles kleines Bändchen (Abb. 6), das aus ganz schmalen braunen Kalblederstreifchen in sorgfältiger ornamentaler Webetechnik ausgeführt ist.

Außerordentlich viel treffen wir bei Offenbacher Arbeiten des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts die Verwendung der Lithographie, insbesondere zur Schmükkung der Innenseiten von Brieftaschen (Abb. 4). Die Lithographie kam in Offenbach durch die im Dienste der Firma André erfolgte Tätigkeit Senefelders zu starker Entwicklung. Sie suchte und fand auch eine weitgreifende Zusammenarbeit mit dem Portefeuillegewerbe. Diese alten Lithographien auf Leder zeigen neben Genrebildern insbesondere Städteansichten und Jagddarstellungen in ornamentaler Umrahmung aus dem Motivenschatz des Empire und der Gotik, meist einfarbig, vielfach aber auch in zwei Farben - braun und grün - braun und grau.

Diese Lithographien, die in ihrer Wirkung des öfteren etwas blutleer und dürftig erscheinen, führten zu erfreulichen Versuchen des Offenbacher Berufsübungslazaretts, Leder durch Buchdruck, sei es nun mit Hilfe von Zinkätzungen, von Holz- oder Linoleum-Schnitten, zu dekorieren, eine Schmuckweise, die der Japaner dem Hirschlederfutter seiner Rüstungen unter Verwendung von in Holz geschnittenen Druckstöcken seit frühesten Zeiten zuteil werden läßt. Das Museum zeigt uns sowohl prächtige japanische Lederdrucke dieser Art, als auch üble deutsche Verirrungen, wie etwa dem Kalbleder durch Druck das Aussehen von Rochen- oder Haifischhaut zu verleihen, an Stelle des wundersamen Formen- und Farbenspiels dieser Häute - langweiliges ödes Zeichnermachwerk.

In prächtigen Beispielen zeigt uns das Museum den Lederschnitt und das Ledertreiben unter Verwendung von Farbe und Gold meistens an frühen Kasten, seien es Minne- und Schmuckkästchen oder Reliquientruhen. Man weiß, welch herrliche Leder-Einbände besonders Nürnberg im 15. Jahrhundert in dieser Handwerksweise hervorbrachte. Wir sehen die Technik im Museum an zahlreichen mittelalterlichen Arbeiten, insbesondere auch an Buchkästchen. Die Gotik bettete die kleinen, dem täglichen Gebrauch dienenden, vielfach recht wertvollen Gebetbücher in tragbare gezierte Lederfutterale. Auf Reisen und beim Kirchgang wurden sie an durch die Ösen der Kästchen führenden Lederriemen umgehängt, ähnlich den vielgetragenen kleinen gotischen Schreibtafelfutteralen (Abb. 5). Oft zeigen sie kunstvolle Schlösser und guten Metallbeschlag (Abb. 1). Wir treffen diese Buchfutterale auch bei orientalischen und afrikanischen Völkerstämmen, hier ist es der Koran, der in Ledertaschen mitgetragen wird (Abb. 11). Für Pergamentrollen erhielten diese tragbaren Lederfutterale Zylinderform, zumeist gibt eine feste Holzhülse dem durch Schnitt- und Punzarbeit gezierten Leder den Halt (Abb. 9).

Die Prunktechnik der kunstgewerblichen Lederschmükkung - die Vergoldung - findet im Ledermuseum besondere Berücksichtigung. Die Sammlung zeigt vorzügliches altes Vergolderwerkzeug (Platten, Rollen, Fileten und Einzelstempel). Von großem Interesse sind bei dem starken Hervortreten der kunstvoll vergoldeten orientalischen Einbände die von Mohammedanern verwandten, in gehärteter Kamelhaut geschnittenen Vergolderstempel. Aus der Fülle schöner Vergolderbände sei nur eine prächtige Zunftmappe der Renaissance (Abb. 3) beigefügt, die in ihrer Form lebhaft an die orientalischen immer mit Umschlagklappen versehenen Einbände erinnert. In der Reihe der hervorragenden Buchbinder spielt der deutsche Renaissance-Meister Jakob Krauße eine immer mehr gewürdigte Rolle. Neben einem reizvollen Pergamentbändchen besitzt das Museum einen vorzüglichen kleinen, reich verzierten Kalblederband aus seiner Hand (Abb. 2).

In klarer Erkenntnis der Bedeutung des Museums für die Offenbacher Industrie wird die Stadt demnächst weite Räume in dem neuerdings von ihr erworbenen v. Büsing'schen Palais zur Verfügung stellen, die nach ihrem Umbau die Sammlung voll zur Geltung bringen werden. Dann wird es Sache des Staates, der Stadt und der Industrie sein, dem Museum, dessen bisherige Existenz völlig der Rührigkeit und Opferfreude Einzelner zu danken ist, zu weiterer Entwicklung und zu starker Auswertung zu helfen.







Arbeiten von Ludwig Enders

OFFENBACHER DRUCKER UND DRUCKE DES 17. UND 18. JAHRHUNDERTS

Von Heinrich Schneider

Ebenso wie die Anfänge der Stadt selbst, so sind auch die ersten Versuche der Buchdruckerkunst Offenbachs in das Dunkel der Sage gehüllt. Durch irgendein Mißverständnis hat sich sogar in die gelehrte Geschichte der Typographie der Irrtum eingeschlichen, daß Offenbach schon im Jahre 1496 einen Wiegendruck hervorgebracht habe. (Vgl.: Michael Maittaire, Annales typographici, Amsterd. 1733, Tom. I, pag. 197). Diese Nachricht beruht jedoch auf einer Verwechselung Offenbachs mit Offenburg, der auch noch der kenntnisreiche Karl Falkenstein in seiner sonst so brauchbaren Geschichte der Buchdruckerkunst, Leipzig 1840, in anderer Gestalt zum Opfer fiel, als er dort bei Offenburg als Druckstätte von dieser Stadt als dem letzten Wohnort des berühmten Musikers André spricht, während er ganz richtig in dem zeitlichen Verzeichnis der Städte Offenbachs Drucktätigkeit mit dem Jahre 1609 beginnen läßt. In der Tat gehen die ersten Drucke Offenbachs erst in dieses Jahr zurück, und der Name des Mannes, dessen Leistungen die Einführung der Stadt in die Entwicklung der schwarzen Kunst zu danken ist, war Conrad Neben. Aus seiner Offizin sind mehrere bedeutsame Werke hervorgegangen, von denen zunächst 5 ihm bestimmt zugeschrieben werden können. Jedes von ihnen trägt auch ein Druckerzeichen, einen auf einem Adler zum Himmel emporfahrenden Mann, zu dessen Füßen eine Stadt an einem Flusse (Offenbach?) liegt, und das Ganze mit der Umschrift: „In Deo Laetandum" d. h. Freude in Gott. Es erscheint aber nicht ganz sicher, ob diese Marke ohne weiteres als das Zeichen Nebens angesehen werden darf, oder etwa in Zusammenhang mit dem Bürger und Bibliothekar Peter Kopff aus Frankfurt a. M. zu bringen ist, mit dessen finanzieller Unterstützung er manchmal arbeiten durfte oder mußte, da der 2. Teil von Waremund von Erenbergs „Meditamenta pro foederibus ex prudentium .... (1. Teil Offenbachi Isenburgiorum, Typis Conradi Nebenii, Impensis vero Petri Kopffii 1610.) in einer Frankfurter Druckerei gleichfalls „Impensis Petri Kopffii" mit demselben Zeichen ausgestattet ist. An erster Stelle muß von allen Nebenschen Erzeugnissen die umfängliche „Historia universalis" von de Thou genannt werden, die mit lateinischem Titel „Jac. Aug. Thyani, Historiarum sui temporis opera" im Jahre 1609 erschien und als das Buch anzusehen ist, das am Anfang der Druckgeschichte Offenbachs steht (Vgl. auch P. Deschamps, Dictionnaire de géographie ancienne et moderne à l'usage.. Paris, S. 959, und H. Stein, Manuel de bibliographie générale, Paris 1898). Dem Werk von de Thou folgen: „Andreae Dudithi, Orationes in concil. Trident. habitae ..", „Melchior Goldastus Haimiusfeldius, Imperatorum Augustorum Caesarum ac regum recessus constitutiones .", „Decisiones Regni Lusitaniae a Georgio de Cabedo collectae .." und die obengenannte Schrift des Waremund von Erenberg 1. Teil, sämtlich im Jahre 1610 veröffentlicht. Die Vermutung liegt nahe, daß sich die Produktion der Offizin hiermit noch keineswegs erschöpft hatte, doch können Drucke wie „Albert Engelbert, De ortu et fine Rom. imp." 1610 und „Jacob Adam, Antwort wider Mich. Colerum vom heil. Abendmahl", 1612, die in Georgis Bücherlexikon aufgeführt werden, nur unter großem Vorbehalt ihr zugewiesen werden. - Sowohl Emil Pirazzi in seinen „Bildern und Geschichten aus Offenbachs Vergangenheit", Offenbach 1879, als auch Friedrich Jöst, in „Offenbach a. M. in Vergangenheit und Gegenwart", Offenbach 1902, übernehmen aus „Königsfeld, Geschichte und Topographie der Fabrik- und Handelsstadt Offenbach" die Notiz, daß die erste Buchdruckerei daselbst i. J. 1685 errichtet worden sei, doch sei die Firma nicht bekannt, und fahren übereinstimmend fort, vom Jahre 1710 an (Pirazzi nach „P. Heber, Geschichte der Stadt Offenbach", Frankfurt a. M. 1838 S. 126) werde eine Gräfliche Hofbuchdruckerei von Bonaventure de Launoy erwähnt. Jene i. J. 1685 gegründete Druckerei ist jedoch zweifellos die des Bonaventura de Launoy, die als bedeutendste aller früheren bezeichnet werden muß. Schon aus den Jahren 1687, 1689 und 1691 kennen wir Erzeugnisse aus dieser Hoch-Gräfl. Ysenburgischen Hof- und Cantzelei-Buchdruckerei, zunächst ein Buch „Auserlesene und bewährte Arzeneymittel .. aus weyland Hn. Grafen Digby, der gewesenen Königin in England Kanzler .. Offenbach, Launoy 1687". Ferner ist ein „Aller und Hoch Gr. Isenburgischer Stammes auch Staats- und historischer Curiositäten Kalender zu finden 1689 bei Launoy" erhalten, der beweist, daß der Bestand dieser Offizin schon in das 17. Jahrhundert fällt. Möglicherweise gelang es dem Besitzer erst nach schwierigen Anfängen, als Hochgräfl. Hof- und Cantzelei-Buchdrucker selbständig zu arbeiten, denn die „Tomi VII Dierum canicularum Simonis Majoli Offenbachi ad Moenum .. Typis Bonaventurae de Launoy, Illustrissimi comitis ad Isenburg & Buedingen Typographi aulici & cancellariae ordinarii

1691" sind noch „sumptibus Johannis Martini Schoe=wetteri. Bibliopol. Francofurt" erschienen. Übrigens sind wir für die Zeitlücke zwischen 1610-1687 ohne jede Unterlage, in welcher Weise die hoffnungsvollen Anfänge Nebens ihre unmittelbare Fortsetzung gefunden haben. Georgi kennt einen Offenbacher Druck aus diesen Jahren ohne Angabe des Druckers: „Der Jesuitische Kukkucks=Ruff 1669", der uns wenigstens einen Beleg für die Berechtigung der ohne weiteres auftauchenden Vermutung bietet, daß die Kette nun nicht mehr abgerissen ist, soweit nicht auch hier der 30jährige Krieg seine unheilvollen Wirkungen geübt hat. Die sonstigen aus der Launoyschen Druckerei stammenden Werke sind fast alle von einem besonderen Interesse hinsichtlich ihres Inhalts, doch können hier nur Andeutungen gegeben werden. Offen muß die Frage bleiben, ob die 1702 aus Offenbach verbreiteten „Gottseligen auserlesenen Traktätlein" von ihr kommen. Jedenfalls bringt das Jahr 1703 ein in der Geschichte der Bibelübersetzung bedeutungsvolles Buch: „Das Neue Testament Unseres HERRN Jesu Christi/ auffs neue ausm Grund verteutschet/ und mit Anziehung der verschiedenen Lesungen und vieler übereinstimmenden Schrift=Oerter versehen" als dessen Urheber am Ende der Vorrede sich Joh. Hch. Reitz nennt, ein für die Entwicklung des mit der sogenannten „Berleburger" Richtung zusammenhängenden Spiritualismus nicht unbedeutender Geist. 1710 druckt Launoy die für die Geschichte der französisch=reformierten Gemeinde so wichtigen „Privilegien" und gleichzeitig veröffentlicht Conrad Bröske, der Hochgräfl. Ysenburgische Hofprediger zu Offenbach seine „Alte und neue, gute und böse Religion", nachdem er bereits im Jahr zuvor seine: „Schrifft und Natur=mäßige Gedancken von der Ehe zwischen Bluts=Freunden" in Druck gegeben hatte. Schließlich muß des: „Hinkend und stolpernd doch eilfertig fliegend und laufenden Reichsboten" gedacht werden, der von 1720 an von B. de Launoy in das Land gejagt wurde und bis auf unsere Tage als der „Lahrer Hinkende Bote" später zu einer besonderen Berühmtheit gelangte. Die Tatsache, daß sogar hebräische Drucke aus dieser Werkstatt ausgegangen sind, führt zu der Feststellung der Bedeutung der Stadt für derartige Druckwerke überhaupt. Die große Zahl in Offenbach erschienener hebräischer Bücher ist vielleicht gar eine Sonderuntersuchung wert, hier kann nur davon berichtet werden, wobei Namen wie Seligmann Reis (1715) und Hirsch Spitz (1768, 1787, 1797) als die bedeutendsten Firmen zu nennen sind. - Pirazzi wie Jöst erwähnen noch einige Druckereien des 18. Jahrhunderts, die auch hier wenigstens aufgezählt seien unter Hinzufügen irgend eines Erzeugnisses. Von der 1737 genannten Hofbuchdruckerei des Gerhardt Groot ist nichts bekannt, während eine Druckerei König (?) mit einem Druck (Manzini, Joh. Bapt., Medicinae morborum desumtae a motu sanguinis. 1737) bisher nirgends als bei Georgi nachgewiesen ist. Von Johann Heinrich Faust wurden die forstwissenschaftlichen Rechtsbücher des Friedrich Carl Buri gedruckt, wie dessen „Abhandlung von der Regalität derer Jagten in Teutschland", oder „Behauptete Vorrechte der Bannforste zu der Drey Eich" oder „Drey=Eichisches Beweis=und Urkunden=Buch" sämtlich 1744. Aber Christlieb Lebrecht Reinheckel, den Inhaber der Fürstlichen Regierungsdruckerei und seine Zeitungen findet man Näheres bei Jöst (a. a. O. S. 98 ff), doch verdienen auch die religiöse Zeitschrift „Praktische Monatsschrift" von 1782 und eine „geistliche Liedersammlung als Gesangbuch der evangelisch=lutherischen Gemeinden des Fürstlich Ysenburgischen Landes" aus seinem Verlag nicht ganz vergessen zu werden. Zusammen mit Reinheckel gehört der Bedeutung nach die Hofbuchdruckerei von Heinrich Gottlieb Hauch, der 1775 den „Katechismus oder kurzen Unterricht im Christentum zum Gebrauch der Fürstlich Ysenburgischen Schulen" gedruckt hat, und die noch lange bis ins 19. Jahrhundert bestand. Zur selben Zeit ist die allgemeine Entwicklung der Trennung von Druckerei und Verlag (Buchhandel) auch in Offenbach fast vollständig vollzogen. Die letzte Werkstätte alten Stils, bevor die moderne industrielle Umgestaltung einsetzte, mit deren Erwähnung auch diese Betrachtung abgeschlossen sei, war die von Weiß und Brede. Zunächst erscheint Ulrich Weiß allein, noch als Drucker, Herausgeber und Verleger, so in seinem höchst wertvollen „Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielliebhaber 1779", dem schon 1776 der Text einer neuen Vertonung des Barbiers von Sevilla von Beaumarchais durch Joh. André vorausgegangen war. Daneben sind einige weniger anziehende Drucke aus diesen Jahren bekannt. Um die Mitte der 80er Jahre scheint dann der Zusammenschluß mit Carl Ludwig Brede erfolgt zu sein, einem Manne, der im öffentlichen Leben der kleinen Residenz eine bedeutsame Rolle an hochangesehener Stelle spielte. Die Produktion steigerte sich von jetzt an ganz wesentlich, und von den vielen Werken, die mit der doppelnamigen Firma in die Welt hinausgingen, seien hier nur die reizenden kleinen Almanache, die sogenannten Offenbacher Taschenbücher oder Kalender und die „Gedichte des Christian Carl Ernst Wilhelm Buri 1791" genannt. Seit 1795 druckt Brede allein, wohl durch den Tod von seinem Geschäftsteilhaber getrennt. Er bringt aber seine Druckerei auf eine solch erstaunliche Höhe, namentlich auch was Sauberkeit, Feinheit und Schönheit des Satzes anbelangt, daß das „gedruckt mit Bredeschen Schriften, Offenbach" fast eine frühe Versprechung späterer Erfüllungen auf dem Titel schöner Bücher 100 Jah=

re danach zu sein scheint. Diesen Höhepunkt der künstlerischen Vervollkommnung erreichen Bredes Drucke aber erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts, das uns hier nicht beschäftigen soll, denn allein nach der Seite, daß alle die genannten Offenbacher Jünger der Gutenbergischen Kunst die Wegbereiter waren zu dem wunderbar schnellen Aufschwung, den die Stadt, wie in allen Zweigen ihres gewerblichen Lebens, so auch in dem Druckwesen nahm bis zu einer in der ganzen Welt geachteten und anerkannten Vollkommenheit.

Auch die Geschichte der Druckstätten einer Stadt zeigt, wie große Höhen nicht im jähen Aufflug erstürmt, sondern in langsam stetigem Anstieg erkämpft werden, und oft das kleinste unscheinbarste, aber treu geübte stille Wirken die Stufen schlägt, auf denen der Gipfel erklommen wird. Am Ende des 18. Jahrhunderts waren diese Wege gebahnt durch die ausharrende und doch unternehmende Art der Vertreter der Druckerkunst in der kleinen Stadt, so daß Pierer in dem Enzyklopädischen Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe, und die Ersch- und Grubersche Enzyklopädie bei dem Schlagwort „Offenbach" in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit Achtung auch von den dortigen Druckereien sprechen können. Fünfzig Jahre später begann der gewaltige Aufschwung, dessen Wurzeln unbewußt in der fleißigen Arbeit dreier Jahrhunderte ruhen. -

* (Schluß des Offenbacher Teils) *

RUNDSCHAU

Das Schriftgießereigewerbe im Jahre 1920

Wenn schon in normalen Zeiten der Geschäftsmann sich am Schluß eines Jahres die Frage vorlegt, wie das Ergebnis des abgelaufenen Abschnittes gewesen, und was angesichts desselben für die Zukunft zu geschehen habe, um wie viel mehr wird dies Bedürfnis sein in einer Zeit, wie wir sie erleben, in der der Baum unserer Arbeit vom Sturm der Zeitereignisse geschüttelt und bis in seine Grundfesten erschüttert wird, in der eine Unsicherheit auf allen Gebieten herrscht, wie wir sie zuvor nicht gekannt haben. Auch das Schriftgießereigewerbe war unter diesen Umständen gleich anderen Gewerben nur ein Spielball in dem Hin und Her der herrschenden Verhältnisse; bei der Unmöglichkeit, den Gang der Ereignisse vorausschauend zu übersehen, konnte von einer stabilen geschäftlichen Tätigkeit, welche die Fabrikation auf längere Zeit hinaus hätte festlegen können, nicht mehr die Rede sein, man war gezwungen von einem zum andern Tag zu disponieren. Vereinfacht wurde die Situation dadurch, daß schon seit Beginn des Jahres eine Hochkonjunktur eingesetzt hatte, wie sie in gleichem Umfang kaum zuvor den Markt beherrscht hatte und die den Fabrikanten nötigte, alle Hebel in Bewegung zu setzen, um die Aufträge der Buchdrucker zu bewältigen. Dieser für die Gießereien erfreuliche Ansturm ist nur dadurch zu erklären, daß die Druckereien, welche während des Krieges bezüglich neuer Anschaffungen eine abwartende Haltung eingenommen hatten, nun bei dem Aufleben des Geschäfts gezwungen wurden, ihren Bestand zu erneuern, um konkurrenzfähig zu bleiben. Man könnte vielleicht der Ansicht sein, daß die inzwischen enorm gestiegenen Verkaufspreise, die wiederum in der Höhe der Löhne sowie in derjenigen der Rohmaterialien ihre Rechtfertigung fanden, mäßigend auf die Absichten der Drucker eingewirkt hätten. Wenn das der Fall gewesen sein sollte, so ist es jedenfalls nur in geringem Maß geschehen. Aber eine andere unangenehme Begleiterscheinung war mit diesem Materialhunger verknüpft. Der Wunsch, die gegebenen Aufträge auch sofort geliefert zu sehen, konnte selbst mit Aufbietung aller Kräfte nicht immer erfüllt werden. Dadurch entstanden dann hier und da unerquickliche Situationen, ohne daß die Sachlage gebessert worden wäre. So blieb in vielen Fällen nichts übrig, als den Verhältnissen Rechnung zu tragen und die eigenen Wünsche zu mäßigen. Es kam dazu, daß das Ausland viel zeitiger auf dem Plan erschien, als man auf Grund der politischen Ansichten und Ausblicke im allgemeinen wohl angenommen hatte. Diese Tatsache ist besonders erfreulich; in dieser Anerkennung deutscher Überlegenheit dürfen wir zu einem großen Teil eine Nachwirkung der Weltausstellung für Buchgewerbe und Graphik zu Leipzig 1914 erblicken, die trotz ihres vorzeitigen Abschlusses den hohen Stand des deutschen Schriftgießereigewerbes aller Welt vermittelt hatte. Die künstlerischen Neuheiten des abgelaufenen Jahres scheinen dieses Übergewicht zu verstärken, und damit zeigen wir uns von der Überzeugung durchdrungen, daß nur Qualitätsarbeit im höchsten Sinne des Wortes geeignet ist, uns vorwärts zu bringen. Das was die deutsche Produktion in der Schriftgießerei heute auszeichnet, ist neben ihrer künstlerischen Bedeutung die Selbständigkeit ihrer Richtung; das verdanken wir der Mitarbeit der Künstler. Die frühere Abhängigkeit vom Ausland, in der wir jahrzehntelang befangen waren, haben wir abgeworfen; was wir heute noch vom Ausland, etwa als Anregungen empfangen, ist künstlerisch wertlos. Dieses stille, unbeirrbare Schaffen, die Sicherheit, die sich darin kundgibt, zeigt eindrucksvoll und deutlich die Höhe unserer künstlerischen Anschauungen, zu der wir allmählich herangereift sind. Und wenn etwas geeignet ist, unsere Position nach außen zu stärken, so ist es diese Selbständigkeit unserer Fabrikation. Das Geschäft nach dem Ausland wäre wohl noch ein weit größeres gewesen, wenn nicht die ungeheuren und fortgesetzten Valutaschwankungen sowie die dauernden Erhöhungen der Preise für Rohmaterialien, ferner die außerordentlich gestiegenen Löhne eine sichere Kalkulation, bei der

langen Umschlagzeit, unmöglich gemacht und dadurch das Risiko ins Ungemessene gesteigert hätten. Aber trotzdem kann das Ergebnis im allgemeinen als befriedigend angesehen werden, auch auf dem inländischen Markt hat die gute Konjunktur unter Schwankungen bis zum Schlusse des Jahres angehalten.

Von Konflikten zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer ist das Gewerbe im abgelaufenen Jahre im großen und ganzen verschont geblieben; die Forderungen bezüglich der Erhöhung der Löhne wurden meist im Wege gütlicher Vereinbarung geregelt.

Die grundlegende Umwälzung im Schriftgießereigewerbe, welche dadurch hervorgerufen wurde, daß eine größere Anzahl Gießereien auf andere durch Kauf übergingen oder mit ihnen in eine Interessengemeinschaft traten, eine Bewegung, die schon während der Kriegsjahre eingesetzt hatte, scheint ihr Ende erreicht zu haben. Wie diese tiefgreifende Änderung auf die Dauer wirken wird, kann heute unmöglich prophezeit werden, daß sie indessen nach irgend einer Seite zum Ausdruck kommen muß, ist selbstverständlich. Derartige Veränderungen vollziehen sich nicht, ohne daß das Gewerbe in seiner ganzen Struktur davon erfaßt und beeinflußt wird. Von den früher etwa 40 bestehenden Gießereien sind mindestens 20 auf andere Firmen übergegangen, also nicht mehr selbständig. Für die Herausgabe von Neuheiten, die in den letzten Jahren vor dem Kriege in verschwenderischer Fülle auf den Buchdrucker niedergegangen sind, bedeutet dieser hohe Prozentsatz zweifellos eine Erleichterung, denn mit dem Material, welches die jetzt noch bestehenden Gießereien in Zukunft bieten werden, wird er vollkommen ausreichen. Aber auch der Fabrikant wird aus dem Zusammenschluß seinen Vorteil ziehen; mit einiger Sicherheit konnte der Zeitpunkt festgestellt werden, wo die Unmöglichkeit eintreten würde, noch einen lohnenden Absatz für neue Erzeugnisse zu finden; denn der Markt ist auch bei allem Entgegenkommen und bei Vorlage der prächtigsten Neuheiten doch immer nur bis zu einem bestimmten Grade aufnahmefähig. Für die kleineren Gießereien wird es voraussichtlich immer schwieriger werden, sich zu behaupten; bei den ungeheuer gestiegenen Kosten für den Schnitt und die Herausgabe neuen Materials ist anzunehmen, daß die größeren und zusammenhängenden Unternehmungen wie z.B. der Schnitt ganzer Schriftenfamilien, die heute eine wichtige Rolle spielen, den Händen der kleinen Firmen ganz entgleiten. Und diese Mäßigung wird sich noch auf manches andere erstrecken müssen.

Der Wettstreit zwischen Handsatz und Maschinensatz ist seinen Weg weitergegangen, zwar nicht mit der lauten Reklame früherer Jahre, darum aber nicht weniger intensiv; und für die Maschine mit unverkennbarem Fortschritt. Zunächst haben die Setzmaschinenfabriken in den letzten Jahren einen Weg betreten, den sie längst hätten gehen sollen; sie haben für ihren eigenen Bedarf Schriften von namhaften Künstlern entwerfen lassen, während sie sich bisher damit begnügten, bekannte und vor allen Dingen beliebte Charaktere von den Gießereien zu entnehmen. Nun ist es selbstverständlich, daß solche eigens für den Bedarf in der Setzmaschine entworfene Schriften, bei denen bezüglich der Formen der einzelnen Buchstaben Rücksicht auf das Gesamtbild der Schrift genommen werden kann, abgesehen von ihrer künstlerischen Bedeutung, ein besseres Resultat ergeben, als jene, bei denen diese Voraussetzungen nicht zutreffen. So sind heute schon eine Anzahl Charaktere vorhanden, deren Satz ein einwandfreies künstlerisches Bild bietet. Nehmen wir hinzu, daß auch in technischer Beziehung die Fabriken alles tun, um die Maschinen zu vervollkommnen und zu verbessern, so ist es kein Wunder, daß sich ihre Leistungen in aufsteigender Richtung bewegen. Diese Bewegung steht naturgemäß nicht still, und hier haben wir wieder ein Beispiel dafür, daß alle Bemühungen, die Maschinenarbeit zu unterdrücken, letzten Endes scheitern müssen, denn der Fortschritt läßt sich nicht in den Arm fallen und der steht auf seiten der Maschine. Wir haben heute schon eine große Anzahl Bücher, deren Satz, mit der Maschine hergestellt, ein durchaus ansprechendes Bild bietet, ja man darf sagen, daß sich darunter Werke befinden, die in der Ausführung des Satzes eine scharfe Kritik in jeder Beziehung vertragen. Für die Gießereien ist diese Wahrnehmung nicht erfreulich, denn der Absatz in Brotschriften, einst ein blühendes Geschäft, wird auch weiter abbröckeln, ein Ende ist in dieser Beziehung nicht abzusehen.

Die Frage, ob Maschinen- oder Handarbeit, hat im abgelaufenen Jahr auch auf einem anderen Gebiet die Federn in Bewegung gesetzt, auf dem des Stempelschnittes. Der Stempelschnitt ist einer der wichtigsten Faktoren bei der Herstellung einer Schrift und für die künstlerische Wirkung derselben wie für die Güte der Ausführung von ausschlaggebender Bedeutung. Nun ist gewiß, daß ein handgearbeiteter Stempel die individuelle Auffassung, die charakteristischen Merkmale eines Buchstabens schärfer herausholt, als das mit der Maschine geschehen kann, die ihre Arbeit kalt und gefühllos verrichtet. Bis vor etwa 20 Jahren kannte man in Deutschland überhaupt noch keine Stempelschneidemaschinen; erst nachdem die Firma Stempel durch die Herstellung der Linotypematritzen gezwungen wurde, sich derselben zu bedienen, wurde die Frage ihrer Anschaffung akut. Aber erst lange Jahre nachher und sehr allmählig gingen einzelne Gießereien teilweise zum Maschinenschnitt über; die Handarbeit wurzelte zu sehr im Gewerbe; wir können indessen mehr nach der einen oder anderen Seite neigen, sicher ist nur das eine, daß die Arbeit der Maschine sich nicht aufhalten läßt. Das ist ja auch der Standpunkt des Deutschen Werkbundes, und eine seiner Aufgaben besteht darin, die Erkenntnis von der Notwendigkeit der Veredelung und Vervollkommnung der Maschinenarbeit in immer weitere Kreise zu tragen. Für die Gießerei liegt der Vorteil der Maschine zuerst in der Kostenfrage; ein mit der Hand geschnittener Stempel kostet das 4-5fache mehr, wie der mit der Maschine hergestellte; was das allein bei den hohen Löhnen unserer Tage besagen will, braucht nicht weiter betont zu werden, dazu kommt die größere Schnelligkeit in der Anfertigung, also zwei ausschlaggebende Faktoren bei Herstellung einer Schrift. Das Vordringen der Maschine wird sich auch auf diesem Gebiet nicht aufhalten lassen, und uns erwächst dabei die Aufgabe, alles zu tun, was zur Verbesserung ihres Produktes beitragen kann.

Mit der Herausgabe von Neuheiten ist im verflossenen Jahre, zunächst noch zögernd, begonnen worden. Eine Notwendigkeit dafür bestand ja nicht, das überaus flotte Geschäft konnte die Vorlage neuer Erzeugnisse entbehren. Inzwischen hatte sich aber das Material bei den Gießereien gehäuft, da die vor dem Krieg begonnenen, aber nicht herausgebrachten Arbeiten fertiggestellt

worden waren und nun der Herausgabe harrten. Was hiervon bisher auf den Markt gekommen ist, läßt die Hoffnung auf weiteren Fortschritt zu.

Wir haben überhaupt in dem vergangenen Jahre eine kleine Wandlung in der Auffassung über die Kunst bezw. das Künstlerische, soweit es unsere Arbeit betrifft, durchgemacht. Wir betrachten die Kunst in unserem Beruf nicht mehr als etwas, was nur ganz Wenigen erreichbar ist. Wir scheinen allmählig zu verstehen, daß ein künstlerischer Gegenstand nichts ist, zu dessen Herstellung man sich in besonderer Position hinsetzt, um etwas Eigenartiges zu schaffen, sondern daß zum mindesten ein wesentlicher Teil darin besteht, so gut und abgeklärt, so überlegt nach allen Seiten zu gestalten, wie möglich. Je sorgsamer eine solche Arbeit geschaffen ist, mit je mehr fachmännischem Urteil und solider Absicht, um so befriedigender wird das Resultat ausfallen. Und ähnlich ist es auch mit der Satzausführung geworden; hier sehen wir dieselbe Erscheinung. Der Satz braucht keine besondere Note, nichts Gesuchtes, um gut zu sein und künstlerischen Ansprüchen zu genügen. Es herrscht auch heute noch in weiten Kreisen der Setzer die Auffassung, daß besondere Mätzchen dazu gehören, um die künstlerische Note herauszukehren; nichts ist verkehrter als diese Ansicht, je natürlicher, je weniger an den Haaren herbeigeholt, desto mehr wird den Anforderungen der Kunst genügt sein. Und nach dieser Richtung ist ein Fortschritt in der Satzkunst unverkennbar. Der Einfluß, den die Schriftproben der Gießereien ausgeübt haben, ist überall zu spüren, und deshalb ist es zu bedauern, daß in dieser Beziehung die Zukunft eine Einschränkung bringen wird, da es voraussichtlich ganz unmöglich sein wird, bei den außerordentlich gestiegenen Kosten für Papier, Satz und Druck den bisherigen Umfang der Schriftproben wie überhaupt ihre ganze Ausstattung beizuhalten. Die bislang während des abgelaufenen Jahres erschienenen Proben, die wohl in der Hauptsache noch während des Krieges gedruckt wurden, lassen zwar noch keine erhebliche Veränderung erkennen, aber diese wird sich ganz von selbst einstellen, da die Verhältnisse, welche sie veranlaßt haben, zu stark sind, um nicht zur Geltung zu kommen.

Noch ein Punkt ist als eine Errungenschaft der letzten Jahre der Erwähnung wert. Es scheint, daß wir die Gewohnheit abgelegt haben, von der Konkurrenz herausgebrachte, erfolgversprechende Erzeugnisse sofort nach Erscheinen nachzuahmen. Um die Bedeutung dieser erfreulichen Erscheinung ganz zu verstehen, brauchen wir uns nur der Verhältnisse früherer Jahre in dieser Beziehung zu erinnern, und wie viel Streitigkeiten und Unruhe dadurch in das Gewerbe getragen wurden. Auf diese Weise sind eine ganze Anzahl Schriften mit gleicher Tendenz entstanden, an denen niemand eine Freude haben konnte, weil sie alle dieselbe Richtung verfolgten und nichts Neues brachten. Abgesehen von den ungeheuren Kosten, welche diese vielen gleichlautenden Schnitte verursachten, mußte auch der Umsatz dieser Schriften eine erhebliche Einbuße erleiden. Man kann sagen, daß mit ihnen eine gewisse Anzahl Moderichtungen geschaffen wurden, die sich indessen nur immer eine gewisse Zeit behaupten konnten. Diese Abhängigkeit vom Markt scheinen wir jetzt abgelegt zu haben. Wir schaffen mehr aus Überzeugung, bezw. wir zeichnen uns einen Weg vor, der nach reiflicher Überlegung gangbar ist, der den Plan der Neuheiten aufzeichnet, die wir zu schaffen vorhaben. So hat das verflossene Jahr im großen und ganzen befriedigende Ergebnisse gehabt, und trotz der Ungunst der Verhältnisse sehen wir überall Anzeichen einer neuen ersprießlichen Tätigkeit und Unternehmungslust. Die Schaffensfreudigkeit ist ungebrochen. Niemand kann heute sagen, wohin uns im neuen Jahre die Verhältnisse bringen werden. Wir wissen nur, daß wir auf allen Gebieten unseres weitverzweigten Gewerbes keine Revolution wollen, sondern die Gesundung von innen heraus, die zu festen Zielen strebt. Möchte uns das neue Jahr nach dieser Richtung um ein gutes Stück vorwärts bringen.

Heinr. Hoffmeister, Frankfurt a. M.

BERICHTE

Die Fachklasse für Buchdrucker an der Städtischen Handwerker- und Gewerbeschule zu Zittau hat während der großen Schulferien im Juli-August vergangenen Jahres im Buchgewerbehaus in Leipzig auf Veranlassung der Schriftleitung des „Archivs für Buchgewerbe" die Ergebnisse mehrjähriger praktischer Werkstattarbeit ausgestellt.

In Heft 9/10 des Archivs, welches Mitte Dezember in meine Hände kam, gibt der Leipziger Fachlehrer Herr E. Wetzig seine Eindrücke wieder, die er von den ausgestellten Arbeiten gewonnen hat. Hätten die Spalten des Archivs Herrn Wetzig in der Zeit der Ausstellung der Schülerarbeiten zur Verfügung gestanden, so wäre es den Fachkreisen leicht gewesen, eine Nachprüfung der Berechtigung seiner Ausführungen in der Ausstellung selbst vorzunehmen. Da die Kritik jetzt erst erfolgt, darf sie nicht unbeantwortet bleiben. Sie ist nicht frei von inneren Widersprüchen. Das zeigt zunächst Herrn Wetzigs Bewertung des von uns verwendeten Schriftmaterials.

Schriftschöpfungen von Behrens, Koch, Tiemann, Ehmcke bewirken nach Herrn Wetzigs Darlegungen eine rustikale Auswirkung. Sie leisten einer zerfallenen Geschmacksrichtung Vorschub und verneinen absichtlich das Leichte, Verfeinerte, als das Zweckmäßige. Diese Werturteile richten sich selbst. Kann man aber bei solcher Anschauung vier Zeilen weiter unten noch von den „charaktervollen persönlichen Schriftformen des Meisters Koch" reden?

Herr Wetzig sagt dann weiter: „Form und Ausstattung mancher Arbeiten wecken Erinnerungen an Satzanordnungen die als typische Beispiele der Schriftgießereiproben jeder kennt". In diesen Worten liegt der Vorwurf der Nachahmung von Vorhandenem, gleichwohl findet Herr Wetzig in seinen weiteren Ausführungen Anlehnungen an gute Beispiele verständlich, da „Schüler und Lehrlinge mit den charaktervollen persönlichen Schriftformen des Meisters Koch formal eben nichts Besseres schaffen wollen und können."

Ich glaube, diese seine Ansicht wird von der Fachwelt nicht geteilt werden. Gießereiproben habe ich immer nur als Anregungen und nicht als die einzige Möglichkeit des Erreichbaren betrachtet. Es wäre schlecht um eine neue Schriftschöpfung bestellt, wenn ihre Anwendungsmöglichkeit mit den Mustern der

herausgebenden Gießerei erschöpft sei. Wir haben in der Praxis prächtige Anwendungen z. B. der Kochschrift gesehen, die höher zu bewerten waren, als die Anwendungsbeispiele, die uns das Probenheft der Gießerei vorführte.

Wie soll man es aber verstehen, wenn Herr Wetzig sagt: „Sie (die Geschmacksbildung) wird erreicht, wenn die besten Bilder der Vergangenheit und der Gegenwart als Erzieher mitwirken?" Anlehnung im ersten Satz als einen Mangel empfinden und im zweiten Satz Vorbilder aus der Gegenwart (Schriftgießereiproben!) als Erzieher ansehen, das ist doch mindestens nicht folgerichtig. Herr Wetzig tadelt an einigen unserer Arbeiten die geringe Verwendung von Schmuck. Ich bin auch heute noch der festen Überzeugung, daß der Wert einer typographischen Leistung nicht nach der Menge des verwendeten Schmuckes bemessen werden darf. Unserer Schulwerkstattarbeit haben wir während eines Zeitraumes von 10 Jahren die Signatur aufzudrücken versucht, die in dem Worte „Schriftwirkung" ihren Niederschlag findet, und ich habe mich, glaube ich, dadurch nicht in Widerspruch mit den Ansichten maßgebender Fachkreise befunden. Der Wert einer typographischen Leistung liegt meines Erachtens im Satzbau. Der Schrift ist die erste Stelle in der Ausstattung der Arbeiten einzuräumen. Der Schmuck ist der Schrift unterzuordnen. Nur zu leicht können Mängel des Satzbaues durch die Verwendung von Schmuck verdeckt werden. Reiche Schmuckformen lassen die Schrift in dem verbleibenden Raum nicht mehr zur Entfaltung kommen. Durch Anschaffung von leichtem, verfeinerten Schriftmaterial für unsere Schulwerkstatt, von der sich Herr Wetzig einen das Zweckmäßige betonenden Stilwechsel verspricht, dürfte der Zittauer Schule allein nicht gedient sein, denn die Grundsätze über Schriftwirkung und Satzbau sind mit der Person des Fachlehrers so eng verwachsen, daß sie ohne weiteres unserer Schulwerkstattarbeit mit diesem neuen Material den Stempel aufdrücken würden. – Verspricht man sich denn wirklich von einer Schematisierung der deutschen Fachschulen und -klassen einen Gewinn an Wert?

Emil Spindler, Zittau.

* * *

Die Druckerei und Verlagsanstalt Greiner & Pfeiffer in Stuttgart konnte im zu Ende gehenden Jahr auf ein 75 jähriges Bestehen zurückblicken. Die Firma wurde begründet im Jahr 1845 durch Ernst Greiner sen. Die Verlagsbuchhandlung legte ihren Grundstock in der Herausgabe der Werke des Dichters Carl Gerok. Die Monatsschrift „Der Türmer" machte das Haus in weiteren Kreisen Deutschlands bekannt.

* * *

Der Normenausschuß der deutschen Industrie bereitet ein neues Normblattverzeichnis vor. Die Herausgabe wird Anfang 1921 erfolgen; zahlreiche Anfragen bei der Geschäftsstelle des Normenausschusses nach Erzeugern genormter Teile machen es erforderlich, dem Normblattprospekt wieder ein Bezugsquellenverzeichnis anzugliedern. Das Bezugsquellenverzeichnis fördert die Einführung der Normen in die Praxis.

Interessenten werden gebeten, sich schon jetzt mit der Geschäftsstelle des Normenausschusses der deutschen Industrie, Berlin NW 7, Sommerstraße 4a wegen Aufnahme ihrer Firma in Verbindung zu setzen. Das Erscheinen des Prospektes wird an dieser Stelle bekanntgegeben.

* *

Die Ausfuhrabgabe konnte schon bisher auf Antrag gegen volle Sicherheitsleistung auf 3 Monate gestundet werden. Diese Frist hat der Herr Reichsfinanzminister jetzt auf 6 Monate ausgedehnt. Damit sind auch insbesondere die Beschwerden darüber berücksichtigt, daß bei der Ausfuhr auch nur eines Teiles der zur Ausfuhr zugelassenen Ware sofort der ganze Abgabebetrag zu zahlen ist. Ferner soll bei Teilsendungen die Originalbewilligungsurkunde jetzt nicht mehr bei demjenigen Zollamt liegen bleiben, welches die erste Teilsendung abgefertigt hat, sondern bei derjenigen regelmäßig in der Nähe des Wohnsitzes des Exporteurs gelegenen Zollkasse, welche die Ausfuhrabgabe vereinnahmt hat. Diese Zollkasse stellt bei weiteren Teilsendungen entsprechende Teilpostenbescheinigungen aus.

Der Bevollmächtigte der Außenhandelsstelle für das Papierfach.

* * *

Rudolf Bangels Kunstauktionshaus, Frankfurt a. M., versteigert am 25. Januar 1921 Gemälde erster moderner Meister aus der Sammlung Wilhelm Simons-Frankfurt a. M., über die der reich illustrierte Katalog 1012 erschienen ist. Die Kollektion umfaßt in der Hauptsache Meister der Frankfurter und Münchner Schule des 19. Jahrhunderts. Hans Thoma ist mit einem Hauptwerk „Nachtgesang" aus seiner besten Zeit vertreten, Trübner mit zwei flotten Frauenbildnissen, die Frankfurter Altheim, Beer, Burger (Carl u. F. E.), Morgenstern, Steinhausen, Veit mit charakteristischen Arbeiten. Aus der älteren Münchner Schule verzeichnet der Katalog Werke von Harburger, Knaus, Leibl, Lenbach, Spitzweg, von neueren Münchner Meistern G. v. Canal, Habermann, E. v. Müller, Stademann, Thomassin, Willroider usw. Neben einem prächtigen Genrebild von Decamps (der Affe als Kunstkenner) und einer duftigen Landschaft von Sisley seien weiterhin Arbeiten von Bayros, Dill, E. v. Gebhardt, Munthe, Skarbina, Urban und Vautier hervorgehoben.

Am 22. Februar 1921 versteigert die gleiche Firma Bestände aus den Städtischen Sammlungen zu Freiburg i. Br. Der über diese Versteigerung erscheinende illustrierte Katalog mit Vorwort von Prof. Dr. Wingenroth wird Gemälde erster alter und moderner Meister, Möbel, Keramik, ostasiatisches Kunstgewerbe (vorwiegend frühe China-Arbeiten) und Graphik beschreiben.

* * *

Nachtrag zu dem Aufsatz C. M. Kirst „Die Zahl der Auftragwalzen usw.", Jahrg. 1920 Nr. 11/12 (Technische Beilage): Der Verfasser trägt folgendes nach: Es gehören die folgenden Nummern der Tabelle (S. 353)

Tab.	zu Bild	der Beilagentafel
Tab. 5	zu Bild 1	der Beilagentafel
„ 2	„ „ 2	„ „
„ 1	„ „ 3	„ „
„ 3	„ „ 4	„ „
„ 9	„ „ 5	„ „
„ 11	„ „ 6	„ „
„ 10	„ „ 7	„ „
„ 7	„ „ 8	„ „
„ 6	„ „ 9	„ „

wobei die Bilder der Tafel linke Reihe von oben nach unten und dann rechte Reihe von oben nach unten gezählt sind.

Druckfehler-Berichtigung. Seite 355, letzter Absatz, 2. Zeile muß es heißen: Silbernitrat (statt Silberhydrat).

Nu mak di up de Flüchten, nimm di up
Un fleig' taurügg' nah't Bäckerhus,
Mak Jochen minen schönsten Gruß,
Vertell em von den halwen Ring
Un segg, dat wir akkrat so'n Ding,
As lütt Krischæning hadd dor unnen
Bi Weg'lang in dat Muſ'lock funnen.
Un segg: passierten dor Geschichten,
Künn hei sick nah deſ' Nahricht richten;
Un segg em, Swælk, ick let em seggen:
Hei süll de Hän'n in'n Schot nich leggen;
Hir würd denn woll ok Unkel Sprein
Un Meisk un Specht tau'm Rechten seihn.

24

De Swælk reist af mit ehr Gewarw.
Unſ' Jochen is just in den Aust,
Sitt up de letzte Hawergarw,
So recht in't Fett, un smaust un smaust.
Hei antwurt't nicks un sitt mit vullen Kropp
So recht behaglich dor un schüddelt mit den Kopp,
Bet sei em allens hett vertellt.

Dunn æwer fangt hei an un schellt:
„So'n Dummerjahn, läßt sich da kriegen!
Man möchte aus der Haut gleich fliegen!
Ich habe die Geschichte dick.
Wat meint de Adebor, dat ick
Nicks heww tau dauhn, as so'ne Saken,
De krumm sünd, wedder grad tau maken?
Hir hett en jeder ok sin Not:
Twei Dutzend Gören tog ick grot
Dit Johr; un dorbi liggt min Wiw
Mit allerlei Besorgung mi tau Liw;
Ick möt den ganzen Dag nah Fiken
Un nah den ollen Bäcker kiken;
Ick heww den ganzen Dag kein Freden."
Un as sei so tausamen reden,
Dunn kümmt dor wer. – Wer kann dat sin? –
De Bäcker is't: geiht nah Gallin.
Un up sin wittes, weik Gesicht,
Dor liggt so'n kolles, frostig Freu'n,
As sick de Winter freut, wenn hei dat Gräun
In Feld un Holt tau Grunnen richt't.
„De brött nicks Gauds!" seggt Spatz. „Kumm mit!
Will'n seihen, wat dor achter sitt." –
De Bäcker geiht in't Dörp herin,

Doppelseite aus „Hanne Nüte", 1. Rudolfinischer Druck. Druck und Verlag von Wilh. Gerstung, Offenbach a. M.

lehem und die Geschichte sehen, die da geschehen ist, die uns der Herr kundgetan hat.



Und sie kamen eilend und fanden beide, Maria und Josef, dazu das Kind in der Krippe liegen.

Da sie es aber gesehen hatten, breite-

ten sie das Wort aus, welches zu ihnen von diesem Kinde gesagt war. Und alle



vor die es kam, wunderten sich der Rede die ihnen die Hirten gesagt hatten. ¶ Und sie kehrten wieder um, preiseten und lobten Gott um alles, was sie ge-

Elia

Und Elia ging hin
in die Wüste eine Tagereise, und
kam hinein, und setzte sich unter ei-
ne Wachholder, und bat, daß seine
Seele stürbe, und sprach:
Es ist genug, so nimm nun, Herr,
meine Seele; ich bin nicht besser,
denn meine Väter.
Und legte sich, und schlief unter
der Wachholder. Und siehe, der
Engel rührete ihn, und sprach
zu ihm:



ZUM NEUEN JAHRE

Glück und Heil,
Auf Weh und Wunden
gute Salbe,
Auf groben Klotz
ein grober Keil
Auf einen Schelmen
anderthalbe.

Goethe



M U S I K

Wer kann genug deinen Zauber preisen
liebliche, milde, freundlich holde!
Schönste unter den reizenden Schwestern!
Fühlende Freundin fühlender Seelen!
Was der Mime nur schwankend stammelt,
was der Dichter zu laut verkündet,
lispelt vernehmlich dein Saitenspiel.
Sei die Dichtkunst noch so gepriesen,
sie spricht doch nur der Menschen Sprache. –
Du sprichst wie man im Himmel spricht.

Grillparzer

Klingspor Karten:
Links: Zierbild nach Zeichnung von Professor Josef Wackerle, München
Rechts: Zierbild nach Zeichnung von Georg Alexander Mathey, Berlin

Ätzungen,
Schriften, Satz und Druck von Gebr. Klingspor, Offenbach am Main.



Jeder Deutsche hat zu tun, als ob er allein sei und als ob lediglich von ihm allein das Schicksal des Vaterlandes abhänge.

Fichte

Klingspor Karten
Oben: Zierbild nach Zeichnung von Professor Otto Hupp
Unten: Schrift und Rand nach Zeichnung von Rudolf Koch

Ätzungen und Druck von Gebr. Klingspor. Offenbach am Main.



JANUAR WARM • DASS • GOTT ERBARM

Januar

1. Donnerstag	Neujahr
2. Freitag	
3. Samstag	
4. Sonntag	2. nach Weihn.
5. Montag	
6. Dienstag	3 Könige
7. Mittwoch	
8. Donnerstag	
9. Freitag	
10. Samstag	

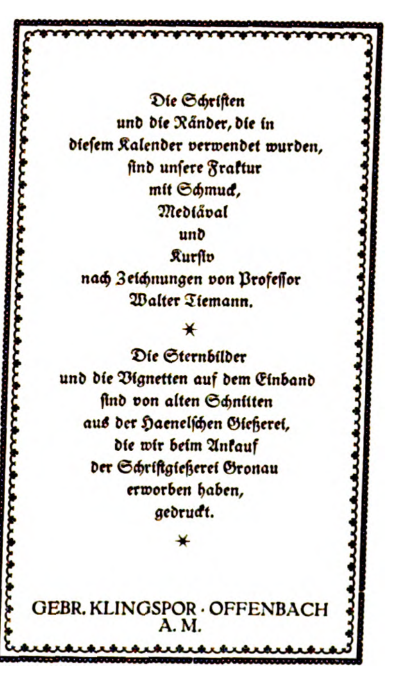
11. Sonntag	1. n. Epiphanias
12. Montag	
13. Dienstag	
14. Mittwoch	
15. Donnerstag	
16. Freitag	
17. Samstag	
18. Sonntag	2. n. Epiphanias
19. Montag	
20. Dienstag	
21. Mittwoch	
22. Donnerstag	
23. Freitag	
24. Samstag	
25. Sonntag	3. n. Epiphanias
26. Montag	
27. Dienstag	
28. Mittwoch	
29. Donnerstag	
30. Freitag	
31. Samstag	



DER JULIREGEN NIMMT DEN ERNTESEGEN

Juli

1. Donnerstag	
2. Freitag	
3. Samstag	
4. Sonntag	5. n. Trinitatis
5. Montag	
6. Dienstag	
7. Mittwoch	
8. Donnerstag	
9. Freitag	
10. Samstag	



Die Schriften
und die Ränder, die in
diesem Kalender verwendet wurden,
sind unsere Fraktur
mit Schmuck,
Mediäval
und
Kursiv
nach Zeichnungen von Professor
Walter Tiemann.

*

Die Sternbilder
und die Vignetten auf dem Einband
sind von alten Schnitten
aus der Haenelschen Gießerei,
die wir beim Ankauf
der Schriftgießerei Gronau
erworben haben,
gedruckt.

*

GEBR. KLINGSPOR · OFFENBACH A. M.

GROSS IST DIE DIANA DER EPHESER

*

APOSTELGESCHICHTE 19/30

Zu Ephesus ein Goldschmied saß
in seiner Werkstatt, pochte
so gut er konnt', ohn' Unterlaß,
so zierlich er's vermochte.
Als Knab' und Jüngling kniet' er schon
im Tempel vor der Göttin Thron.

*

Und hatte den Gürtel unter den Brüsten,
worin so manche Tiere nisten,
zu Hause treulich nachgefeilt,
wie's ihm der Vater zugeteilt;
und leitete sein kunstreich Streben
in frommer Wirkung durch das Leben.

Da hört er denn auf einmal laut
eines Gassenvolkes Windesbraut,
als gäb's einen Gott so im Gehirn,
da hinter des Menschen alberner Stirn,
der sei viel herrlicher als das Wesen,
an dem wir die Breite der Gottheit lesen.

*

Der alte Künstler horcht nur auf,
läßt seinen Knaben auf den Markt den Lauf,
feilt immer fort an Hirschen und Tieren,
die seiner Gottheit Kniee zieren;
und hofft, es könnte das Glück ihm walten,
ihr Angesicht würdig zu gestalten.

*　　*　　*

Will's aber einer anders halten,
so mag er nach Belieben schalten;
nur soll er nicht das Handwerk schänden;
sonst wird er schlecht und schmählich enden.

Tiemann-Mediäval und Tiemann-Kursiv
nach Zeichnung von Professor Walter Tiemann.

Satz und Druck von Gebr. Klingspor, Offenbach am Main.

Zahl), mit unterschiedlichen Geschenken, also, daß wer von reisenden Gesellen der erste über Eure Schwelle tritt am Tag, der mir das erste Lachen brachte, der soll empfangen, aus Eurer oder Eurer Kinder Hand, von fünferlei Stücken das Haupt. Ein jeder, so den Preis gewinnt, gelobe, nicht Ort noch Zeit dieser Bescherung zu verraten. Ihr findet aber solche Gaben jedesmal hier nächst dem Brunnen. Die Stiftung, wisset, mache ich für alle Zeit, so lang ein Glied von Eurem Stamme auf der Wirtschaft ist.

Nach diesen Worten nahm sie nochmals Abschied und küßte ein jedes. Die beiden Frauen und die Mädchen weinten sehr. Sie steckte Jutten einen Fingerreif mit grünem Schmelzwerk an und sprach dabei: Ade, Jutta! Wir haben zusammen besondere Holdschaft gehabt, die müsse fernerhin bestehen! – Nun tauchte sie hinunter, winkte und verschwand.

In einer Nische hinter dem Brunnen fand sich richtig der Krug samt den verheißenen Angebinden. Es war in der Mauer ein Loch mit eisernem Türlein ver-

sehen, von dem man nie gewußt, wohin es führe; das stand jetzt aufgeschlagen, und war daraus ersichtlich, daß die Sachen durch dienstbare Hand auf diesem Weg seien hergebracht worden, deshalb auch alles wohl trocken verblieb. Es lag dabei: ein Würfelbecher aus Drachenhaut, mit goldenen Buckeln beschlagen; ein Dolch mit kostbar eingelegtem Griff; ein elfenbeinen Weberschifflein; ein schönes Tuch von fremder Weberei, und mehr dergleichen. Aparte aber lag ein Kochlöffel aus Rosenholz mit langem Stiel, von oben herab fein gemalt und vergoldet, den war die Wirtin angewiesen, dem lustigen Koch zum Andenken zu geben. Auch keins der andern war vergessen.



Frau Betha hielt bis an ihr Lebensende die Ordnung der guten Lau heilig, und ihre Nachkommen nicht

2 Seiten aus dem Klingspordruck
Die Historie von der schönen Lau von Eduard Mörike.

Beilage zum Archiv für Buchgewerbe

Frühlingschrift nach Zeichnung von Rudolf Koch, Zierstück von Hans Bohn,
Satz und Druck von Gebr. Klingspor, Offenbach am Main.

Das Deutschland, welches wir lieben und zu sehen begehren, hat nie existiert und wird vielleicht nie existieren.

Das Ideal ist eben etwas, das zugleich ist und nicht ist. Es ist die im tiefsten Herzen der Menschen leuchtende Sonne, um welche unsere Gedanken und Kräfte, um welche auch alle die Mittelpunkte schwingen, welche unser Leben umkreist, eine Sonne, deren Schein fahl und bleich wird, wenn sie aus den Tiefen der Seelen an das Tageslicht emportaucht. Die Blumen und Bäume freuen sich an Hyperions Strahlen, die Menschen gedeihen nur an der geheimnisvollen Wärme eines nie gesehenen Sternes. Die deutsche Nationalität ist wie jede andere Nationalität eine Kraft, welche nicht gewogen, geschaut, geleitet, beschrieben werden kann, welche da ist, wann sie wirkt, welche überall da ist, wo in Deutschland etwas wächst und gedeiht.

2 Seiten aus dem Klingspordruck
„Das verborgene Deutschland" von Paul de Lagarde.

Maximilianschrift und Initiale nach Zeichnung von Rudolf Koch.
Satz und Druck von Gebr. Klingspor, Offenbach am Main.

Die Bergpredigt

Da er aber das Volk sah, ging er auf einen Berg und setzte sich; und seine Jünger traten zu ihm. Und er tat seinen Mund auf, lehrte sie und sprach:

Selig sind, die da geistlich arm sind; denn das Himmelreich ist ihr. Selig sind, die da Leid tragen; denn sie sollen getröstet werden. Selig sind die Sanftmütigen; denn sie werden das Erdreich besitzen. Selig sind die da hungert und dürstet nach der Gerechtigkeit; denn sie sollen satt werden. Selig sind die Barmherzigen; denn sie werden Barmherzigkeit

erlangen. Selig sind, die reines Herzens sind; denn sie werden Gott schauen. Selig sind die Friedfertigen; denn sie werden Gottes Kinder heißen. Selig sind, die um Gerechtigkeit willen verfolgt werden; denn das Himmelreich ist ihr. Selig seid ihr, wenn euch die Menschen um meinetwillen schmähen und verfolgen und reden allerhand Übles wider euch, so sie daran lügen. Seid fröhlich und getrost; es wird euch im Himmel wohl belohnt werden, denn also haben sie verfolgt die Propheten, die vor euch gewesen sind.

Ihr seid das Salz der Erde. Wo nun das Salz dumm wird, womit soll man's salzen? Es ist hinfort zu nichts nütze, denn daß man es hinausschütte und lasse es die Leute zertreten. Ihr seid das Licht der Welt. Es kann die Stadt, die auf einem Berge liegt, nicht verborgen sein. Man

3 Seiten aus dem Druck der Technischen Lehranstalten Die Bergpredigt

Beilage zum Archiv für Buchgewerbe

Die Initialen zeichnete und schnitt Hans Schreiber. Maximilianschrift von Gebr. Klingspor, Offenbach am Main.

Martin Luther

Ein Sendbrieff von Dolmetschen 1530

Gnad und Friede in Christo

Ehrbar, fürsichtiger lieber Herr und Freund! Ich hab euer Schrift empfangen mit den zwo Questen oder Fragen, darin ihr meines Berichts begehrt: Erstlich warumb ich zun Römern am dritten Kapitel die Wort S. Pauli: ‚Arbitramur hominem justificari ex fide absque operibus' also verdeutscht habe: Wir halten, daß der Mensch gerecht werde ohn des Gesetzs Werk, allein durch den Glauben. Und zeigt darneben an, wie die Papisten sich über die Maßen unnütz machen, weil im Text Pauli nicht stehet das Wort sola, allein, und sei solcher Zusatz von mir nicht zu leiden in Gottes Worten rc. Zum andern, ob auch die verstorben Heiligen für uns bitten, weil wir lesen, daß ja die Engel für uns bitten rc.

Auf die erste Frage, wo es euch gelüstet, mügt ihr euern Papisten von meinetwegen antworten also: Zum ersten, wenn ich, D. Luther, mich hätte mügen deß versehen, daß die Papisten alle auf einen Haufen so geschickt wären, daß sie ein Kapitel in der Schrift künnten recht und wohl verdeutschen, so wollt ich fürwahr mich der Demuth haben fin-

2 Seiten aus dem Druck der Technischen Lehranstalten
Martin Luther: Ein Sendbrieff von Dolmetschen 1530.

Beilage zum Archiv für Buchgewerbe

Breitkopf-Fraktur von Gebr. Klingspor, Offenbach am Main



Abbildung 1



Abbildung 2

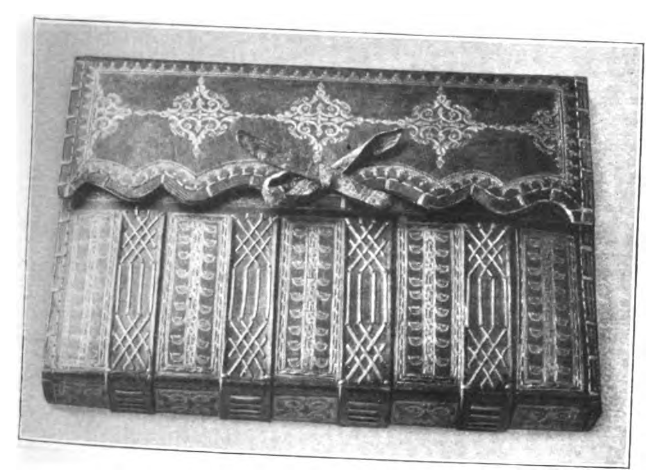


Abbildung 3

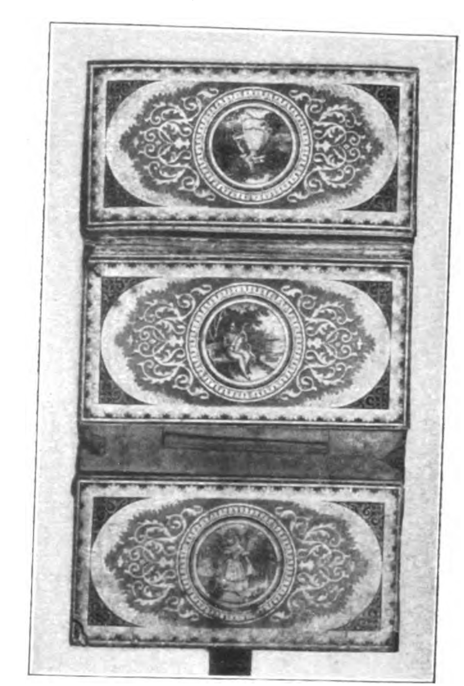


Abbildung 4



Abbildung 5

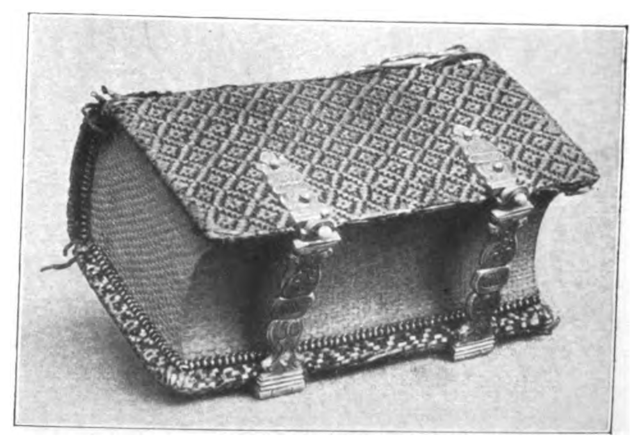


Abbildung 6

Abbildungen zu dem Aufsatz „Das Offenbacher Ledermuseum"



Abbildung 7

Abbildung 8



Abbildung 9

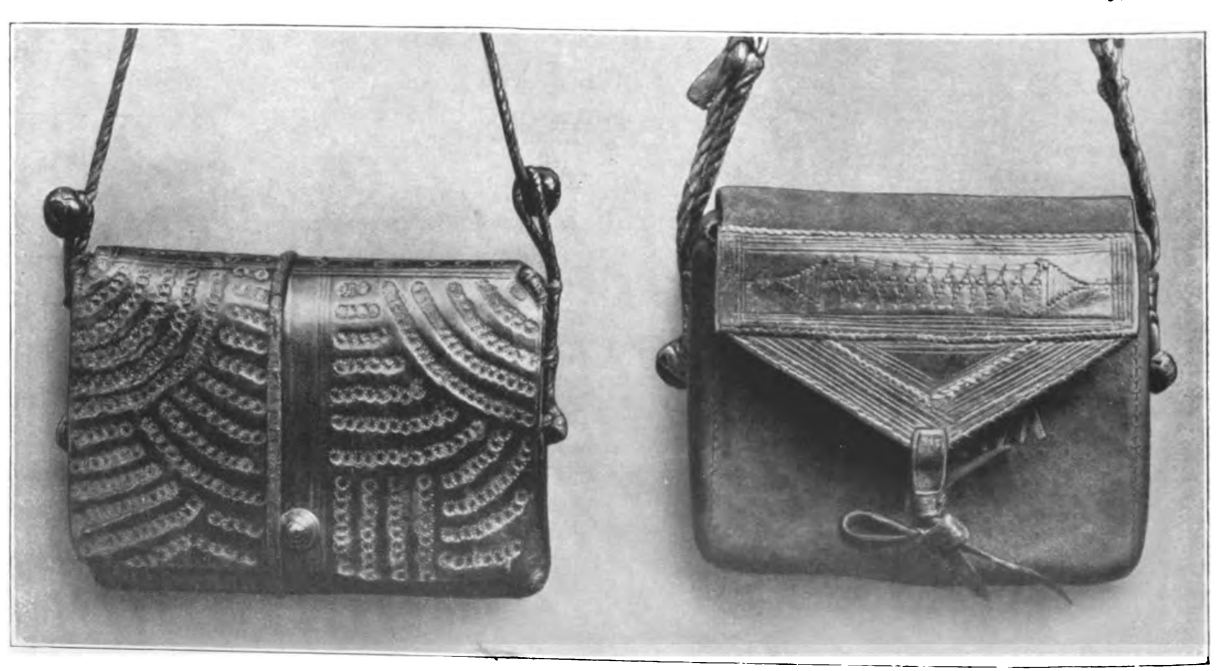


Abbildung 10

Abbildung 11





A r b e i t e n d e r O f f e n b a c h e r S c h r e i b e r s c h u l e

Anwendung der Schrift für die verschiedenen Zwecke des täglichen Lebens

Ausführung in Stein (Muschelkalk); Buchrücken auf einzelnen Pergamenteinbänden in Handschrift; Hochzeitsspruch auf Papier geschrieben mit farbiger Umrahmung; getriebene Metallschilder; Schrift auf ein Schaufenster gemalt; Emailschild; Beschriftung der in Pergament gebundenen großen weimarischen Goetheausgabe; Hausspruch in Messing geätzt und ziseliert.

Herrn Dipl.-Ing. Gustav Schmaltz und seiner jungen Frau zum Hochzeitstage

Die Maschinen sprechen:

Daß wir hier alle versammelt sind, hat seine Gründe:
Unser Erbauer, der einst in rastloser Arbeit erdachte,
wie unsre Räder sich drehn, die Zapfen und Lager sich fügen,
daß in jagender Eile die Dauben und Hölzer sich türmen
um uns herum und die Sonne verdunkelt erscheinet,
daß der Atem fast stillsteht infolge des wilden Getöses —
Der, — es ist lange schon her — in stiller Nacht bei der Lampe
unser unruhiges Blut und die bebenden Nerven uns eingab —
Ja, er schließet den Bund fürs Leben mit seiner Erwählten
und wir stehen drum da, mit zierlichen Blumen umranket
und wir grüßen den Meister und wünschen ihm samt seiner Trauten
herzlich der Götter Huld und der Sterblichen gute Gesinnung,
schlichtes häusliches Glück und nimmer sich wendende Liebe.

Am 17. Januar d. J. 1920

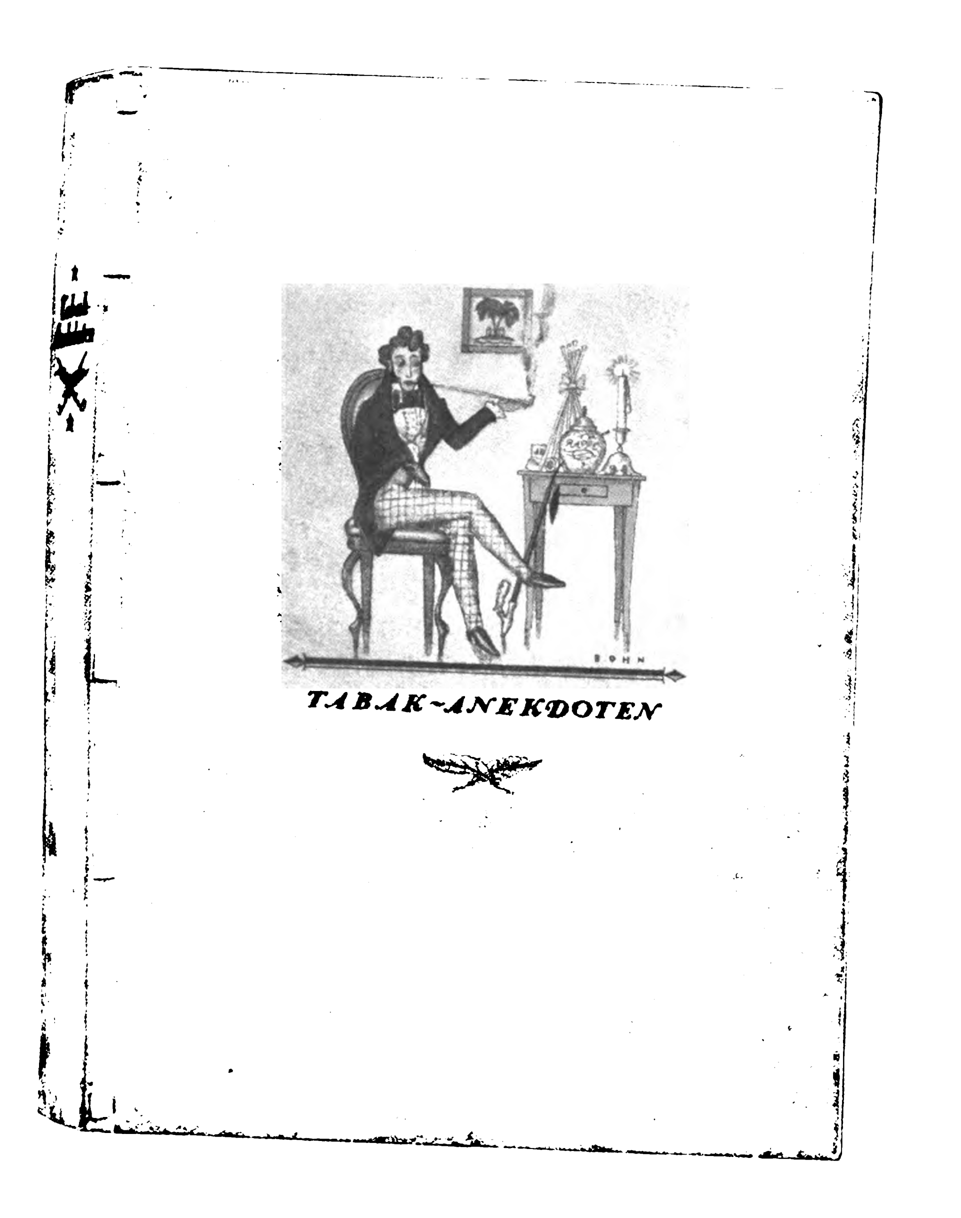
gewidmet von den Beamten des Hauses Gebr. Schmaltz in Offenbach a. M.


Braunschweiger und Thüringer-
Wurstwaren.
Halberstädter Würstchen in Dosen.
Delikatessen


Dr. Liebenow
Sanitätsrat



Wo der Herr nicht das Haus bauet,
So arbeiten umsonst die dran bauen,
Wo der Herr nicht die Stadt behütet,
So wachet der Wächter umsonst.





Beilage zum Archiv für Buchgewerbe
Von Hans Bohn bemalte Pergamentbände

Vierfarbenätzung und Druck der Ätzanstalt
von Gebr. Klingspor, Offenbach a. M.



Verkleinerte Wiedergabe eines Plakats * Entwurf von Franz Franke † * Gummidruck von Wilh. Gerstung, Offenbach a. M.



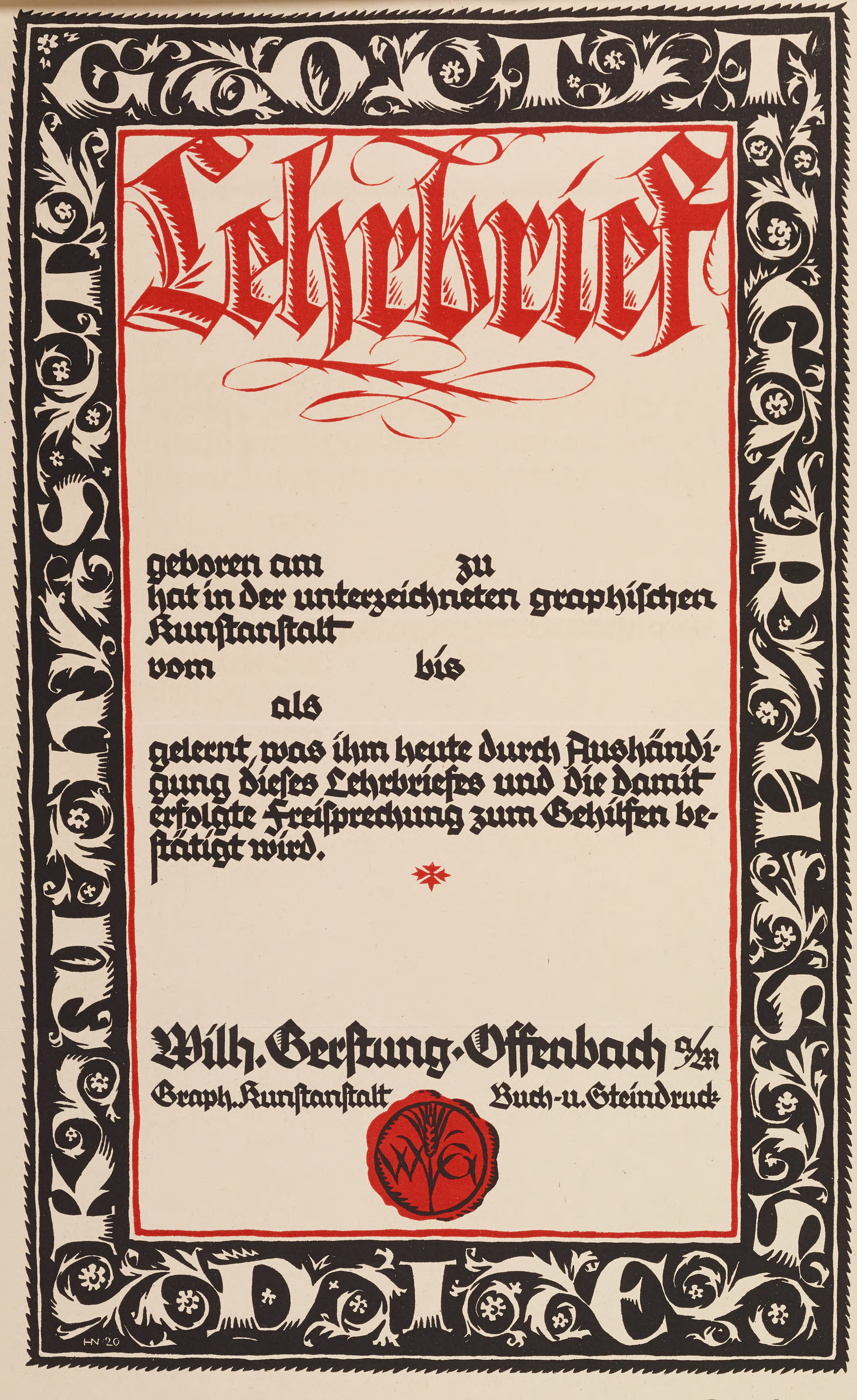
Entwurf von Franz Franke † · Druck von Wilh. Gerstung, Offenbach a. M.



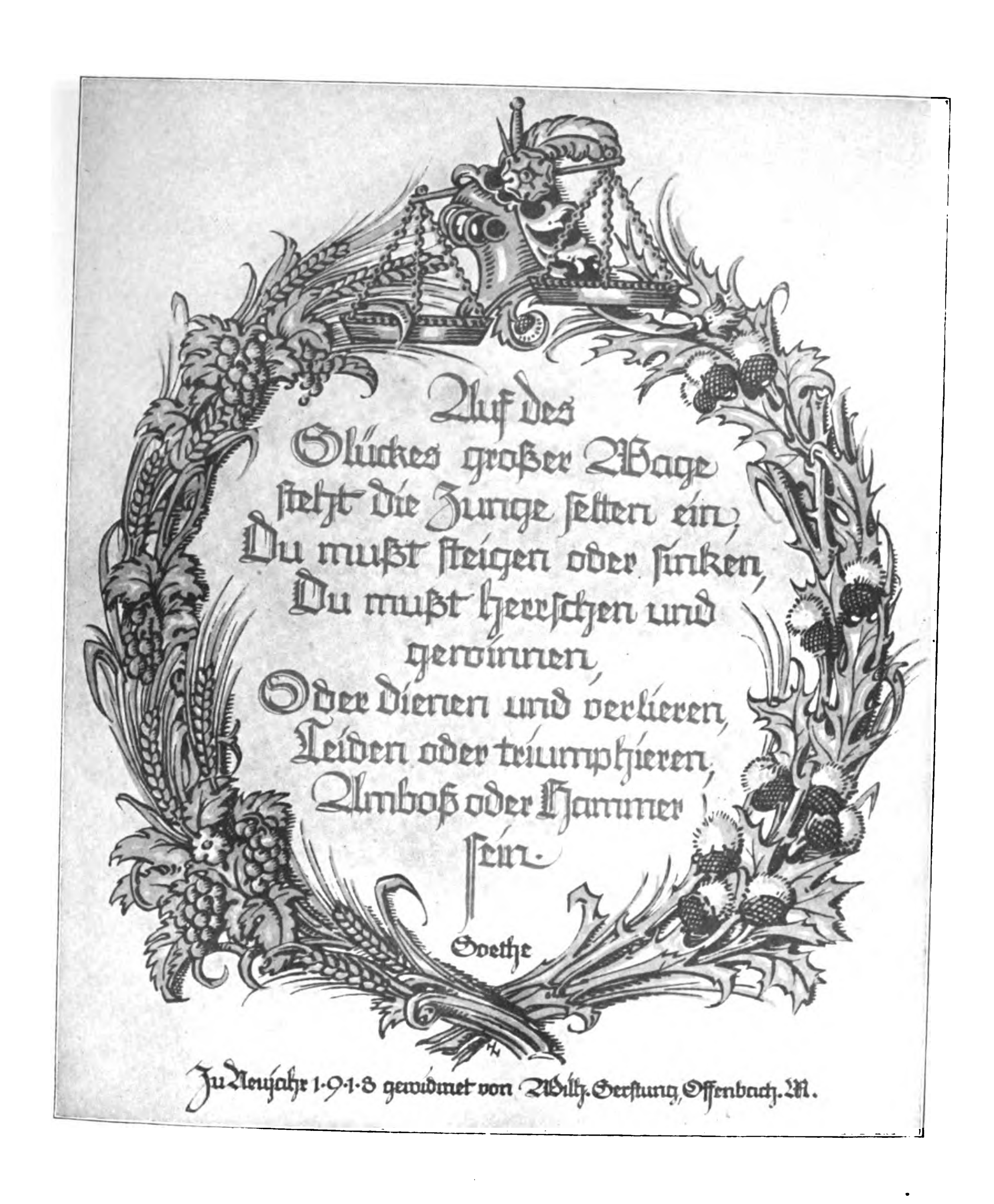
Entwurf von Herm. Nater, Offenbach a. M. · Druck von Wilh. Gerstung, Offenbach a. M.



WG
Graphische Kunstdruckerei
von
Wilh. Gerstung Offenbach a. M.
Buchdruck, Steindruck, Stahlstich u. Verlag d. Rudolfinischen Drucke
Drahtungen: Wilh. Gerstung Offenbachmain.
Fernsprecher Nr. 54 u. Reichsbank-Girokonto
Postscheck-Konto: 1181, Frankfurt a. M.



Entwurf von Hermann Nater, Offenbach a. M. Druck von Wilh. Gerstung, Offenbach a. M.



Verkleinerte einfarbige Abbildung ∘ Entwurf: Herm. Peter, Offenbach a. M. ∘ Druck: Wilh. Gerstung, Offenbach a. M.



Gegr. 1866

Bank-Verbindung
Mitteldeutsche Kreditbank, Gießen
Bank für Handel u. Industrie
Gießen

Fernruf 462

Gießen, den

Joh. Basquit

WEINHANDLUNG – SPIRITUOSEN- UND LIKÖRFABRIK

Offenbach·M.

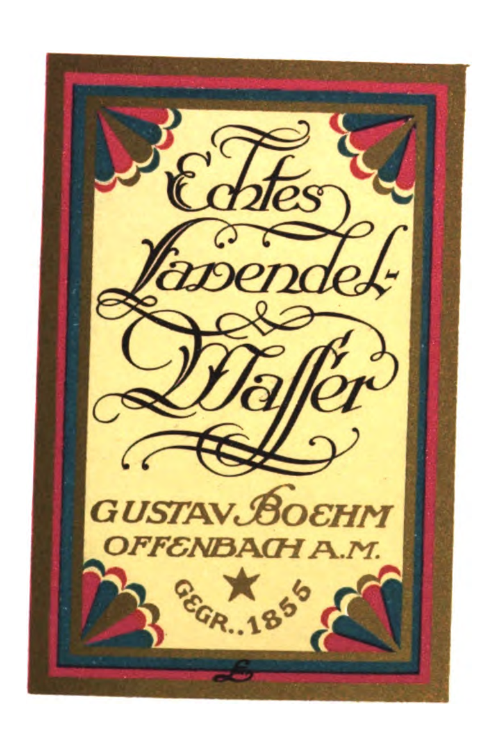


LAGER FERTIGER ETIKETTEN * SONDERANFERTIGUNG NACH KÜNSTLERISCHEN ENTWÜRFEN *
Druckerei Rothschild Offenbachmain * Fernsprecher 235 * Postscheckkonto Frankfurt a. M. Nº 3496









FLASCHENETIKETTEN NACH ENTWÜRFEN VON LUDWIG ENDERS, OFFENBACH AM MAIN
AUSGEFÜHRT VON J. ROTHSCHILD, GRAPHISCHE KUNSTANSTALT, OFFENBACH AM MAIN


ANTEIL SCHEIN
ÜBER
ZWEIHUNDERT MARK
DER
GEMEINNÜTZIGEN
BAUGENOSSENSCHAFT WIESDORF
EINGETRAGENE GESELLSCHAFT MIT BESCHRÄNKTER HAFTUNG
GBW
Im Verzeichnis der Genossen der Genossenschaft ist als Genosse des mit obiger Nummer bezeichneten Anteils eingetragen:
WIESDORF A. RHEIN / DEN
GEMEINNÜTZIGE BAUGENOSSENSCHAFT WIESDORF
EINGETRAGENE GESELLSCHAFT MIT BESCHRÄNKTER HAFTUNG
L. ENDERS

NACH ENTWURF VON LUDWIG ENDERS, OFFENBACH AM MAIN
AUSGEFÜHRT VON J. ROTHSCHILD, KUNSTANSTALT, OFFENBACH A. M.



HEINRICH CRAMER * OFFENBACH A·M

	JANUAR * HARTUNG		FEBRUAR * HORNUNG		MÄRZ * LENZING		APRIL * REGENMONT		MAI * GEDEIH		JUNI * BRACHET	
1	Samstag	Neujahr	Dienstag		Dienstag		Freitag		Sonntag	18. Woche	Mittwoch	
2	Sonntag	1. Woche	Mittwoch		Mittwoch		Samstag		Montag		Donnerstag	
3	Montag		Donnerstag		Donnerstag		Sonntag	14. Woche	Dienstag		Freitag	
4	Dienstag		Freitag		Freitag		Montag		Mittwoch		Samstag	
5	Mittwoch		Samstag		Samstag		Dienstag		Donnerstag	Himmelfahrt	Sonntag	23. Woche
6	Donnerstag		Sonntag	6. Woche	Sonntag	10. Woche	Mittwoch		Freitag		Montag	
7	Freitag		Montag		Montag		Donnerstag		Samstag		Dienstag	
8	Samstag		Dienstag	Fastnacht	Dienstag		Freitag		Sonntag	19. Woche	Mittwoch	
9	Sonntag	2. Woche	Mittwoch		Mittwoch		Samstag		Montag		Donnerstag	
10	Montag		Donnerstag		Donnerstag		Sonntag	15. Woche	Dienstag		Freitag	
11	Dienstag		Freitag		Freitag		Montag		Mittwoch		Samstag	
12	Mittwoch		Samstag		Samstag		Dienstag		Donnerstag		Sonntag	24. Woche
13	Donnerstag		Sonntag	7. Woche	Sonntag	11. Woche	Mittwoch		Freitag		Montag	
14	Freitag		Montag		Montag		Donnerstag		Samstag		Dienstag	
15	Samstag		Dienstag		Dienstag		Freitag		Sonntag	Pfingstfest	Mittwoch	
16	Sonntag	3. Woche	Mittwoch		Mittwoch		Samstag		Montag	Pfingstmontag	Donnerstag	
17	Montag		Donnerstag		Donnerstag		Sonntag	16. Woche	Dienstag		Freitag	
18	Dienstag		Freitag		Freitag		Montag		Mittwoch		Samstag	
19	Mittwoch		Samstag		Samstag		Dienstag		Donnerstag		Sonntag	25. Woche
20	Donnerstag		Sonntag	8. Woche	Sonntag	12. Woche	Mittwoch		Freitag		Montag	
21	Freitag		Montag		Montag		Donnerstag		Samstag		Dienstag	
22	Samstag		Dienstag		Dienstag		Freitag		Sonntag	21. Woche	Mittwoch	
23	Sonntag	4. Woche	Mittwoch		Mittwoch		Samstag		Montag		Donnerstag	
24	Montag		Donnerstag		Donnerstag		Sonntag	17. Woche	Dienstag		Freitag	
25	Dienstag		Freitag		Freitag	Karfreitag	Montag		Mittwoch		Samstag	
26	Mittwoch		Samstag		Samstag		Dienstag		Donnerstag		Sonntag	26. Woche
27	Donnerstag		Sonntag	9. Woche	Sonntag	Ostern	Mittwoch		Freitag		Montag	
28	Freitag		Montag		Montag	Ostermontag	Donnerstag		Samstag		Dienstag	
29	Samstag				Dienstag		Freitag		Sonntag	22. Woche	Mittwoch	
30	Sonntag	5. Woche			Mittwoch		Samstag		Montag		Donnerstag	
31	Montag				Donnerstag				Dienstag			

BUCHDRUCKEREI * KUNSTDRUCKEREI

WANDKALENDER NACH ENTWURF VON LUDWIG ENDERS ∴ AUSFÜHRUNG: BUCH- UND KUNSTDRUCKEREI HEINRICH CRAMER, OFFENBACH AM MAIN

1925

ENDERS

J·M·HIRSCHMANN

GRAPHISCHE KUNSTDRUCKEREI · OFFENBACH A·M

KALENDERKOPF NACH EINEM SCHERENSCHNITT VON LUDWIG ENDERS, OFFENBACH. DRUCK: J·M. HIRSCHMANN, OFFENBACH

STEINDRUCK
OFFSETDRUCK

Friedr. Schoembs, Offenbach a/M.

L·I·T·H·O·G·R·-K·U·N·S·T·A·N·S·T·A·L·T

TELEGRAMM·ADR: FRIEDR·SCHOEMBS·OFFENBACHMAIN
POSTSCHECKKTO: 1561·FRANKFURT·A·M· BANKKTO: BANKVEREIN·OFFENBACH·A·M·
FERNSPRECHER·NR·67

den

HANS SCHREIBER



HANS BOHN

BEILAGE ZUM ARCHIV FÜR BUCHGEWERBE
OFFENBACHER SONDERHEFT

MERCANTIL-ARBEITEN
DER FIRMA FRIEDR SCHOEMBS.

Kramp & Comp. Offenbach a. M.







Etiketten nach Entwürfen von Ludwig Enders, Offenbach a. M., hergestellt durch Kramp & Comp. Chromolithographische Kunstanstalt
OFFENBACH A. M.



Gebrüder Treuenfeld

Werkstätte für feine Glasmalerei und Glasätzerei

Ludwigshafen am Rhein

Mathildenstraße 45

Vertreten durch Oswald Ritter, Karlsruhe, Bismarckstraße 13

„ILSE" UND EINFASSUNG SERIE 112

ACTIENGESELLSCHAFT FÜR SCHRIFTGIESSEREI UND MASCHINENBAU, OFFENBACH A. M.

gefälliger Anordnung beim eingebauten Büfett festgehalten. In beiden Fällen wird so sehr zweckmäßig ein kräftig betonter Mittelpunkt geschaffen. Äußerst reizvoll ist der gemütlich eingebaute Kaminsitz im Speisezimmer. Der Raum erhält durch den Zusammenklang solcher Wirkungsmittel einen festlichen und doch behaglichen Anblick, und wir können dem künstlerischen Verständnis, das sich in der Behandlung dieser Innenarchitekturen zeigt, nur mit aufrichtiger Anerkennung begegnen.

Die Ausstattung unserer Wohnräume.

Von Rudolf Berthold.



Selten nur findet man eine Behausung, die in bezug auf die Einrichtung und Ausschmückung ein einheitliches Gepräge trägt. Meist ist es die Freude an allerhand Zierlichem, was uns veranlaßt, Geräte, Prunkstücke, Bilder und Schmuck in unseren Zimmern aufzustellen und anzubringen. Dazu gesellen sich noch Erbstücke, Andenken aus früheren Zeiten und nicht zum mindesten Geschenke, die uns von anderen Leuten nach deren Geschmack ins Haus gebracht werden. Ein buntes Gewühl wertvoller und wertloser Gegenstände aller Formen und Stilarten — bis wir es selbst inne werden, daß wir in einem Durcheinander stecken, dem jeder ästhetische Grundton fehlt. Ja, sind wir denn aber verpflichtet, all diese Schmuckstücke aufzustellen, alle Bilder und Photographien an die Wand zu hängen? Ganz gewiß nicht! Es liegt in unserem eigenen Willen, unsere Zimmer so zu schmücken, daß wir uns darin behaglich fühlen; das kann aber nicht sein, wenn wir aus ihnen Sammelplätze machen für allerhand zusammengewürfelte Kunst- und kunstgewerbliche Gegenstände. Hier gilt der Wille schon viel. Wer ernstlich das Bestreben hat, in seinen Zimmern eine ruhige und harmonische Wirkung zu erzielen, dem wird es nicht schwer fallen, hier den richtigen Weg zu finden. Vor allem müssen wir die vorhandenen Möbel so verteilen, daß sie in ihrer Stilart und Form möglichst zusammenpassen, oder sie durch kleine Veränderungen passend zu gestalten suchen. Durch den Austausch eines häßlichen Muschelaufsatzes mit einer geschnitzten Krönung neueren Stils, durch Anbringen moderner Beschläge läßt sich schon viel erreichen. Auch soll man die einzelnen Möbelstücke so stellen, daß sie ihrem Zweck möglichst gut dienlich sind. Ein Schreibtisch, ein Nähtisch gehört nicht in die Tiefe des Zimmers, sondern an das Fenster, und so, daß der Arbeitende das Licht von links erhält. Ein Sofa soll nicht mit Tisch und Stühlen verstellt werden; es soll so stehen, daß jeder leicht dazu gelangen kann, damit es seinem Zweck diene. Auch andere Sitzmöbel gehören nicht mit ihren Sitzflächen unter den Tisch, sie sollen frei stehen, gleichsam den Eintretenden zur Ruhe einladend. Fenster sind dazu da, um Licht und Luft einzulassen. Also fort mit den doppelten und

OFFENBACHER REFORM-LATEIN (SCHLANKER SCHNITT)
ACTIENGESELLSCHAFT FÜR SCHRIFTGIESSEREI UND MASCHINENBAU, OFFENBACH A. M.

Kraftwagenpark

G. m. b. H.

Regelmäßige Autofahrten im Stadtbezirk und nach auswärts. Gesellschaftsfahrten ·:· Tourenfahrten ·:· Lastwagen-Verkehr Ausführung von Transporten jeder Art im In- und Ausland

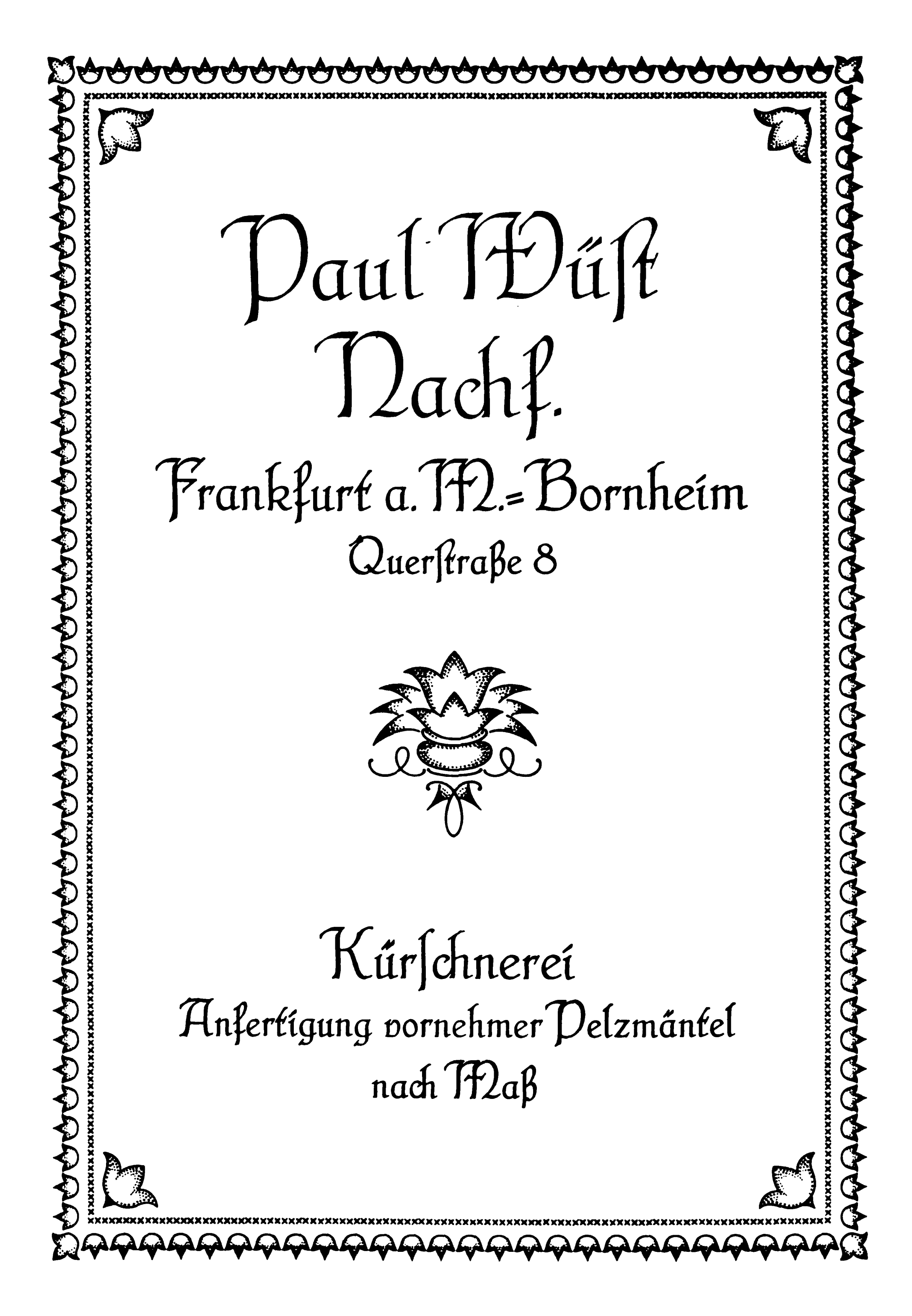
München-Schwabing

Freisinger Landstraße 26

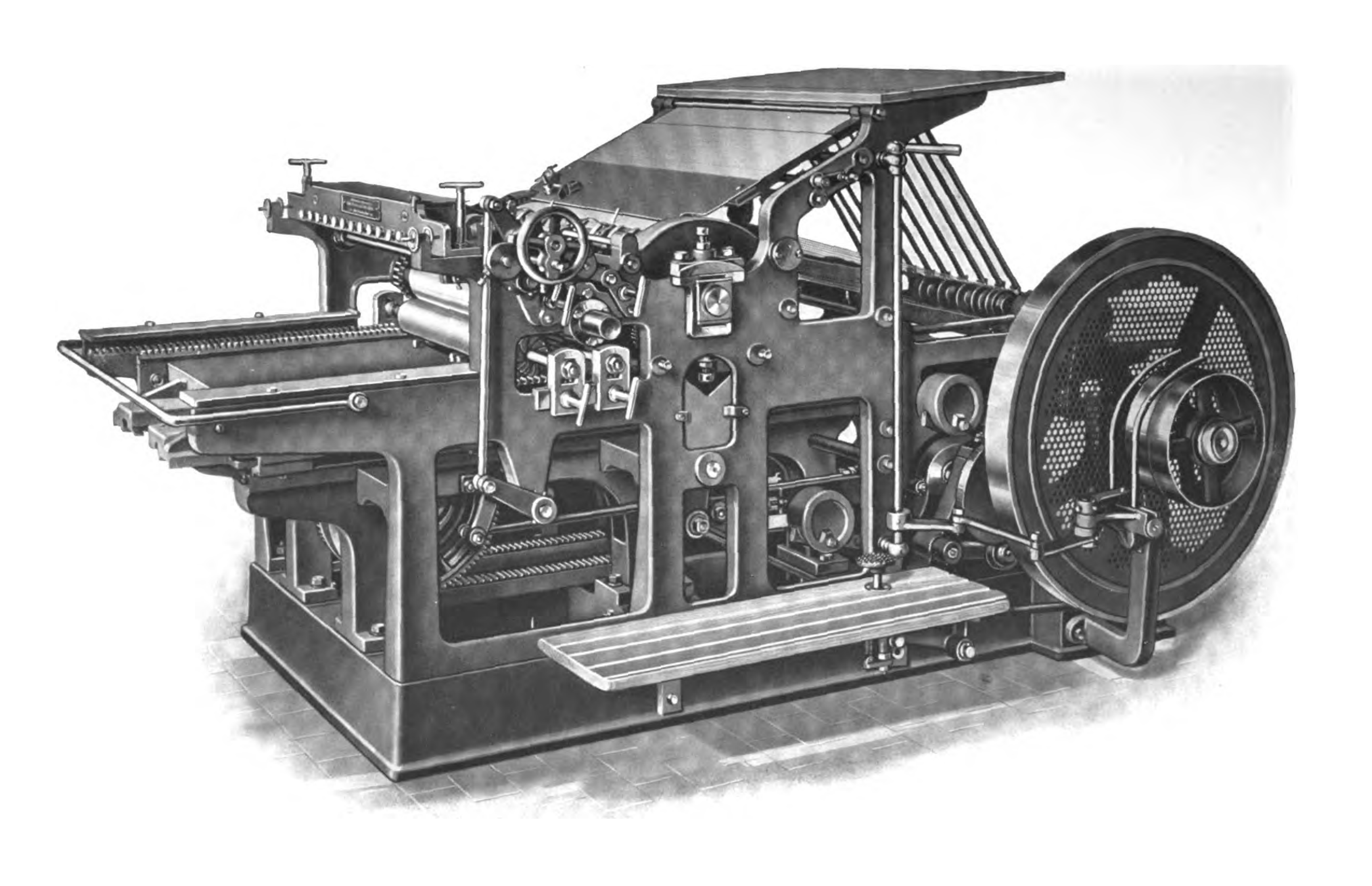
Fernruf 8593

SCHRIFT „HAGEN"

ACTIENGESELLSCHAFT FÜR SCHRIFTGIESSEREI UND MASCHINENBAU, OFFENBACH A. M.



„ILSE“ UND EINFASSUNG SERIE 112
ACTIENGESELLSCHAFT FÜR SCHRIFTGIESSEREI UND MASCHINENBAU, OFFENBACH A. M.



AKZIDENZMASCHINE **„FORTSCHRITT“** MIT ROLLENBEWEGUNG
(ZWEI ODER DREI AUFTRAGWALZEN)
DER ACTIENGESELLSCHAFT FÜR SCHRIFTGIESSEREI UND MASCHINENBAU, OFFENBACH A. M.

DIE FRÜHJAHRS-BUGRA-MESSE

BEIBLATT DES ARCHIVS FÜR BUCHGEWERBE U. GRAPHIK

DER MESSEGEDANKE UND DER BUCHDRUCKER

Hinter Namen und Bezeichnungen schiebt sich oft im Laufe der Jahre eine andere Bedeutung und ganz plötzlich kommt es erst zum Bewußtsein, daß das Wort früher einen ganz anderen Klang hatte als heute. Es ist, wie wenn sich unter dem schimmernden Vorhang des Wortes die Bühne allmählich gedreht hätte und nun eine andere Szenerie zeige als vordem. Die neue Generation kennt dann nur das neue Szenenbild und verbindet dessen Eindruck mit dem Namen. Und so kommt es, daß Menschen über Dinge urteilen, die sie mit Namen bezeichnen, die doch für jeden von ihnen etwas anderes darstellen je nach ihrer Einstellung und die in Wirklichkeit gar nicht mehr dasselbe sind.

Das Wort „Messe" hat für viele noch den alten Beiklang von Jahrmarkt, Kirchweih und ich erinnere mich, als ich um das Jahr 1902 zum erstenmal als junger Typograph durch die Leipziger Messe wanderte, da war dieser Jahrmarktseindruck der außerordentlich überwiegende. Schon äußerlich traten die Karussells und Rummelplätze, die Jahrmarktsbuden auf den Plätzen der innern Stadt viel stärker hervor als die eigentliche Messe, die sich in den Kaufhäusern der innern Stadt abspielten. Auch die Muster- und Warenmesse hatte etwas Jahrmarktmäßiges, Marktschreierisches an sich. Die Schilderträger und Ausrufer in der Petersstraße trugen dazu nicht weniger das Ihre bei als die Art der Ausstellungen und Lager selbst. Im engsten Winkel zusammengedrängt, unter Verzicht auf alles, was Aufmachung heißt, war da Stand auf Stand und der Eindruck der billigen Messenware wog vor.

Als ich im Herbst 1920 wiederum durch die Messe streifte, hatte sich dieses Bild um ein wesentliches geändert. Von dem Jahrmarktsrummel war überhaupt nichts mehr zu spüren. Nur der blödsinnige Zug durch die Petersstraße grüßte noch wie ein altes Wahrzeichen derer, die nichts dazu lernen.

Es sind in den 18 Jahren viele der wichtigsten Kaufhäuser vollständig umgebaut worden und an Stelle des alten Winkelwerks traten übersichtliche weite und schöne Ausstellungsräume. Nur auf dem Gebiet der Textilien herrscht noch teilweise der alte Eindruck des reinen Handelsgeschäftes, das in aller Enge, ja Ärmlichkeit sein Dasein zur Schau trägt, als hätte es Angst, durch zu gutes Aussehen seine Käufer auf den Gedanken zu bringen, man würde durch unnötigen Aufwand die Ware verteuern. Denn durch nichts wird, so glaubte man, ein billiger Preis stärker unterstrichen als durch Ärmlichkeit der Darbietung. Sonst aber ist mit diesem Gesichtspunkt aufgeräumt und man sieht es vielen Ständen an, daß man sich's etwas kosten läßt, gut zu repräsentieren.

Was aber den Eindruck des Jahrmarktmäßigen am meisten verwischte, war die Mehrzahl der Waren selbst. Gewiß noch viel Schund, noch viel „Marke billig und schlecht", aber die weitaus überwiegende Menge guter Durchschnitt, viel Kunstgewerbe und bemerkenswert viel Qualität.

Und da tritt dann plötzlich deutlich vor die Seele ein ganz anderer Begriff des Wortes „Messe": er erinnert in seiner Bedeutung ein wenig an Ausstellung, ein wenig an Schau, er erinnert an Repräsentation und an großzügigen Verkauf. Er erinnert an den ungeheuren Markt, an den Weltmarkt, der durch die Organisation der Messe auf einen räumlich engen Platz gewissermaßen im Kleinen zusammengehalten wird. In dem Begriff liegt heute äußerste Konzentration der kaufmännischen Wirkungsweise, etwas Großzügiges, weitab von dem Kleinkrämerischen früherer Zeiten.

Einige Zeit vor dem Krieg schien es, als habe sich der Messegedanke überlebt. Die modernen Verkehrsmittel ließen uns die großen Märkte draußen aufsuchen. Überall draußen in der Welt war der Markt für unsere Erzeugnisse. Heute ist das Bild verändert. Vom Weltmarkt waren wir 5 Jahre lang verschwunden. Es fehlen uns infolge der Auslieferung unserer Schiffe und unserer sonstigen Einrichtungen für den Überseeverkehr die Mittel, unsere Waren in großzügiger Weise draußen anzubieten. Es fehlen uns auch die Rohstoffe und es fehlt uns die Möglichkeit, um all das anzubieten und das zu produzieren, was der Weltmarkt verlangt. Deutschland kann

nicht nach der Nachfrage arbeiten, es muß vielmehr das produzieren, wozu seine Kräfte und Materialien ausreichen und es muß das für den Verkauf bestimmen, was im Eigenbedarf entbehrlich ist. Daraus ergibt sich, daß die Bereitung des Marktes nichts anderes sein kann als eine Auslegung der lückenhaften Warengattungen und einzelnen Waren, welche für den Handel verfügbar bleiben. Es dreht sich mit anderen Worten im Verkauf nicht mehr um die Frage „was ist Bedarf", sondern um die Frage „was ist greifbar". Auch die Einstellung von Käufer und Verkäufer ist eine verschiedene. Nicht der Bedarf muß aufgesucht werden, sondern das Angebot. Und wenn sich auch allmählich das außerordentliche Mißverhältnis zwischen Angebot und Nachfrage, das während des ganzen Krieges den Käufer benachteiligte, den Verkäufer bevorzugt hat, langsam wieder wendet, so ist es doch noch lange nicht beseitigt und jedenfalls weit stärker vorhanden als in den Jahren vor dem Krieg, da die Messe an Bedeutung verlor.

Auf diesen Gesichtspunkt ist auch namentlich der Verkehr mit dem Ausland eingestellt, wozu Valuta und wirtschaftliche Verhältnisse das Ihre noch beitragen.

Liegt so in der Entwicklung der Zeit ein Moment, das den Messegedanken zu einem modernen kaufmännischen Kleinbild des Weltmarktes umformte, so ergibt sich aus dieser veränderten Situation auch für das graphische Gewerbe eine veränderte Einstellung. Auf der Messe von 1902 hätte sich ein Buchdrucker höchst sonderbar ausgenommen. Das Kriterium der Stapelware entschied mehr oder weniger und schied den Buchdrucker von selbst aus. Nur einzelne Zweige der graphischen Gewerbe, nämlich diejenigen, die aus dem Gewerbe heraus und in das Gebiet der Industrie hineinragen, waren am Platze. Ich erinnere mich noch mit Schrecken an die fürchterlichen Kitschpostkarten, Glückwunschkarten usw., an die süßlichen Bilder und Diaphanien, die damals zu sehen waren. Sie sind zwar auch jetzt noch nicht ganz verschwunden, aber während sie damals zu all dem anderen ganz gut paßten, nehmen sie sich heute schon recht vorsintflutlich aus und machen kaum mehr Anspruch auf das, was man unter dem Namen „Bugramesse" zusammengefaßt hat. Daß man das, was die Messe an graphischer Kunst zu bieten hat, organisatorisch zusammenfaßte und als Bugramesse vereinigte, ist ohnedies schon ein gewaltiges Moment des Fortschritts. Der ganze moderne Messegedanke wäre undenkbar ohne die Gliederung nach Branchen und die räumliche Vereinigung dieser Branchen. Denn es ist schlechterdings unmöglich bei einem der Zahl der Anbieter nach so ungeheuer ausgedehnten Markt einen Überblick zu gewinnen, wenn eben nicht nach Warengruppen spezialisiert wird. Dennoch schien im letzten Herbst die Bugramesse nur ein Anfang zu sein, der durchaus nicht alles umfaßte, was ausstellungsfähig war, ausstellungsfähig in dem Sinne, daß es auch dem Aussteller Nutzen versprechen konnte. Das gesamte graphische Gewerbe muß ernsthaft die Frage prüfen, inwieweit es den modernen Messegedanken verarbeiten kann und verarbeiten muß, mit anderen Worten, welche Möglichkeiten sich ihm auf der Bugramesse bieten.

Vertreten waren Kunstanstalten, chemigraphische Anstalten, Verlage; glänzend vertreten war das Werbewesen; noch nicht vertreten aber war der eigentliche Buchdruck und nur zu ganz geringen Teilen war das vorhanden, was der Buchdrucker an Hilfsmitteln, Maschinen, Schriften, Materialien usw. braucht. Dem Buchdrucker nun fehlt die Möglichkeit, einen Überblick über den Markt zu bekommen vollständig. Für den Papiereinkauf ist er auf die wenigen Beziehungen angewiesen, die ihm naheliegen; neue Verbindungen knüpft er schwer und zögernd an und der ganze Verkehr hängt davon ab, ob er von dem einzelnen Vertreter einer Papierfabrik für geeignet gehalten wird, Bedarf zu haben. Es ist wenig anders auf dem Gebiet der Schrift und dem der Maschinen. In allen diesen Dingen bedarf es eines Aufwandes von viel Zeit und Mühe und einer in Buchdruckereien nicht durchwegs üblichen Ordnung in der Behandlung einlaufender Offerten, um einen wirklichen Überblick über das zu haben, was sich auf dem Markte befindet, und darüber was es kostet. Es ist ein Raten und vielfach ein Zufälligkeitsgeschäft, das die Beziehungen anknüpft und aufrecht erhält. Es ist kein Studium und kein Vergleichen. Die Bugramesse, die ihren Namen von jener großen Schau 1914 hatte, deren Wirkung so jäh durch den Krieg abgeschnitten worden, könnte das Forum sein, auf dem sich dieser Markt abspielt. Da die meisten allgemeinen Ausstellungen für die besonderen Bedürfnisse des Buchdruckers ausscheiden, wäre sie auch die einzige Gelegenheit einer lückenlosen Darstellung seines Marktes. Es müßte sogar möglich sein, das Ausland hieran besonders zu interessieren, und zwar sowohl als Käufer wie auch als Verkäufer. Sicher ist, daß dem einzelnen Buchdrucker die Möglichkeit eines Studiums des gesamten graphischen

Marktes außerordentlich nützlich und ersprießlich wäre. – Der Buchdrucker selbst kommt als Aussteller wohl erst in zweiter Linie in Frage. Es scheint mir zu schwierig zu sein, an Ort und Stelle zusammengedrängt in engem Raum und in kurzer Zeit, Abschlüsse zu betätigen, zu deren Vorbereitung langwierige Berechnungen, Papierumfragen und dergleichen notwendig sind. Es kann sich nur um Repräsentation handeln, um Anbahnung von Beziehungen, deren Pflege von Haus aus erfolgen muß.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich auch auf einen, wie mir scheint, ziemlich verbreiteten Irrtum hinweisen. Es wird vielfach gemeint, die Messeverkäufer unterscheiden sich nicht schlechtweg in Einkäufer und Verkäufer, sondern jeder Verkäufer sei auch bis zu einem gewissen Grade Einkäufer und wickle seine Einkaufsgeschäfte auch an Ort und Stelle ab. Nach meinen Beobachtungen ist dieses kaum möglich. Wer selber ausstellt und seinen Platz richtig einhält, hat kaum die Möglichkeit, sich tagsüber eine halbe Stunde wegzustehlen, keinesfalls lange Besichtigungen vorzunehmen und zu wählen. Darum müßte meines Erachtens die Messeleitung gar nicht darauf ausgehen, den Buchdrucker als Aussteller zu gewinnen. Sie müßte ihn vielmehr als Einkäufer nach Leipzig zu ziehen suchen – und welcher Buchdrucker benützt nicht gerne eine Ausrede, um wieder einmal nach Leipzig zu gehen? – und dies wird dann möglich sein, wenn er ausgestellt und ausgebreitet findet, was ihn direkt interessiert, was ihm vorteilhaft ist.

Alfred Heller.

DIE AUFGABEN DER LEIPZIGER ENTWURFS- UND MODELLMESSE

VERMITTLUNGSSTELLE FÜR KUNST UND INDUSTRIE

Als ich im Anschluß an den Vortrag des Reichskunstwarts Dr. E. Redslob während der letzten Mustermesse einige Richtlinien für die Neu- und Ausgestaltung der E. M. M. zur Sprache brachte, gab ich der Hoffnung Raum, daß sich alle beteiligten Kreise im intensivsten Maße mit meinen Vorschlägen beschäftigen möchten. Denn nur im ernsthaften und sachlichen Für- und Wider, im Austausch von Erfahrungen und Anregungen, wie von dieser Stelle aus jetzt und in Zukunft von mir angestrebt wird, kann dem gesamten deutschen Kunstgewerbe gedient und geholfen werden.

Meiner ersten Bitte, die ich in Gestalt von Rundfragen an Künstler, Fabrikanten und Händler richtete, ist in dankenswerter Weise von allen Seiten entsprochen worden. Eine Fülle beachtenswerten und klärenden Materials ist in den Antworten enthalten. Die wichtigsten Ergebnisse dieser Rundfragen, obgleich sie noch nicht abgeschlossen sind, möchte ich der kunstgewerblich tätigen Allgemeinheit nicht länger vorenthalten.

Auf die an erster Stelle stehende Frage: **Für welche kunstgewerblichen Gebrauchs- und Luxusgegenstände werden Entwürfe und Modelle zurzeit gesucht?** werden übereinstimmend am meisten verlangt: Entwürfe für Einzelmöbel und Hausgerät, in letzterem besonders Servierplatten aus deutschen Hart- und Edelhölzern; Kaffeeservice für den täglichen Gebrauch und Satztöpfe in Porzellan und Steingut.

Für Salzsteinzeug werden Entwürfe für Bowlen, Kannen, Krüge, kleine Dosen gesucht, die erhabene Verzierungen aufweisen, die in der Glasur heller oder dunkler hervortreten oder auch mit Smalte ausgelegt werden können.

An Entwürfen für Rauchservice, Rauchtische und Ampeln aus Eisen und Schmiedebronze; Photo- und Motivrahmen; Schmuckgegenstände in einfachen Formen aus Elfenbein, Achat und Halbedelsteinen; künstlerische Gesellschaftsspiele, doch keine Wettrennspiele; Spielzeug, an dem das Kind sinngemäße Veränderungen vornehmen kann, fehlt es gleichfalls.

Besonders für den **Export** werden gesucht: kleine figürliche Holzschnitzereien; Mokkatassen und Service für den Orient; schmiedeeiserne Beleuchtungskörper.

Allgemein wird berichtet, daß zurzeit eine **Überproduktion** herrscht an gestanzten oder aus flachem Holze geschnittenen Figuren, Kinderbaukästen und Scherenschnitten in allen Verwendungsarten.

Auf eine an die Industrie gerichtete Orientierungsfrage über den **Wert künstlerischer Mithilfe** wird ausnahmslos zugestanden, daß die künstlerische Schöpfungskraft nicht entbehrt werden kann. Leider beweist der hohe

Prozentsatz von Künstlerentwürfen, die, um technisch verwertet werden zu können, einer Umarbeitung unterzogen werden müssen, daß viele Künstler nicht über das notwendige Maß von Kenntnis des Materials und seiner Verarbeitung verfügen. Es liegt auf der Hand, daß, wenn eine solche technische, nachträgliche Bearbeitung vom Künstler nicht selbst gemacht werden kann, dadurch mancherlei Verdruß und Ärger entsteht. Die meisten Klagen der Künstler, die in solchen Fällen an die Fabrikanten gerichtet werden, gehen in ihrer Ursache auf die Künstler zurück.

Es ist daher zu begrüßen, daß sich da, wo sich ein Mangel an technischen Kenntnissen beim Künstler fühlbar macht, eine Anzahl weitschauender Fabrikanten bereit erklärt hat, Künstler, die ihnen von der E. M. M. empfohlen sind, am Fabrikationsort in ihre bisher geübte Technik einzuführen. Einige wichtige technische Betriebe stehen noch abseits und wollen ihr sogenanntes „Fabrikationsgeheimnis" nicht preisgeben. Nach und nach werden auch diese sich überzeugen lassen, daß sie sich vor allem selbst mit diesem Verhalten schädigen.

Auf die Frage, welches Material vom Künstler in Zukunft mehr herangezogen werden müßte, erfolgte wiederholt die Antwort: Terrakotta, Schmiedeeisen, Schmiedebronze und Baumwolle für Tüll- und Madrasgardinen.

Die Massenartikel herstellenden Tonverarbeitungswerke schreiben, daß ihre Industrie einer Verfeinerung und Modernisierung dringend bedürfe, und daß künstlerische Entwürfe, die in Ton bearbeitet werden, viel zu wenig geschaffen werden. Es herrscht in diesen Fabrikationskreisen die Überzeugung, daß, wenn mehr Gebrauchsmodelle entstehen und die Technik weiter ausgebaut wird, viel Gutes und Verkäufliches geschaffen werden kann.

Von den vielen treffenden Meinungen darüber, wie der Geschmack des Publikums und der Sinn für Qualitätsarbeit gehoben werden könnte, möchte ich eine wörtlich anführen:

„Das große Publikum kauft mehr oder weniger alles, was der Kaufmann hat, und nach meiner Meinung muß weniger beim Publikum als beim Kaufmann angefangen werden, dessen ungebildeten Geschmack zu bilden. An dem Reisenden eines Geschäfts liegt alles! Was dieser nicht versteht und nicht verkaufen will, bleibt unverwertet."

Wir erfahren dadurch gewiß nichts neues, doch vielleicht sprechen diese Worte eindringlicher, da sie kein Künstler oder Kunstgelehrter, sondern ein Kaufmann über seinen eigenen Stand geprägt hat!

Aus den Antworten aus Künstlerkreisen, die zusammenfassend später behandelt werden sollen, geht hervor, daß die Entwurfs- und Modellmesse noch vielfach in ihrer Wesenheit verkannt wird.

Die auf der E. M. M. gezeigten Entwürfe und Modelle sollen weniger kunsthandwerkliche Einzelleistungen, als vielmehr Modelle, d. h. Vorbilder für die verschiedenen industriellen Verwertungen, sein. Es ist nicht in dem bisher beobachteten Maße erforderlich, daß sich Künstler immer wieder abmühen, Entwürfe für das Kunsthandwerk zu schaffen. Unsere Kunsthandwerker sind heute so geschult und gebildet, daß sie für ihre Erzeugnisse die Entwürfe selbst anfertigen können.

Viel zu wenig ist erkannt, daß unsere maschinelle Fabrikationsweise auf noch fast allen Gebieten der Veredelung bedarf! Bis zu welcher Höhe Maschinenarbeit veredelt werden kann, zeigen die bezaubernden Maschinenspitzen, wie sie Prof. Albert Forkel in Plauen im Verein mit der dortigen Industrie hervorgebracht hat. Die gesamte ausländische Welt kann bis jetzt keine solchen Erzeugnisse aufweisen, die der Plauener Künstler und Fachmann der Maschine abgerungen hat und die, wenn sie zum Export kommen, der deutschen Kunst und Technik zu neuem und gesteigertem Ansehen verhelfen werden.

Wie Albert Forkel der Maschinenspitzenindustrie neue Wege gewiesen hat, so winken der deutschen Künstlerschaft auf anderen Industriegebieten ähnliche Aufgaben und Erfolge. Die künstlerische Mitarbeit soll sich aber nicht darauf beschränken, dem Industriellen im Kunstgewerbe klarzumachen, daß Maschinenarbeit keine Handarbeit vortäuschen darf, wie man es immer wieder hören und lesen kann; damit ist nur wenig gewonnen. Am Fabrikationsort neben der Maschine muß der Künstler künftighin zunächst beobachtend und lernend, später anregend und selbstschaffend stehen! Ein neues Feld künstlerischer Betätigung wird sich ihm so von selbst erschließen und sich immer mehr erweitern, je tiefer er in das Wesen der Technik und des Materials eindringt.

Auf diese Weise werden wir allmählich dahin kommen, daß alle geistreichen maschinellen Erfindungen und Werkzeuge ihre volle künstlerische Auswertung erfahren, daß hochwertige Maschinenprodukte entstehen, die, weil sie eben maschinell in großen Massen angefertigt werden können und dadurch billig zu erstehen sind, Formschön-

heit, guten Geschmack und gediegene Arbeit in die entlegensten Hütten tragen.

Zum Schluß ist noch zu erwähnen, daß das Meßamt für die Mustermessen der Entwurfs- und Modellmesse im Herbst 1921 Mittel für Preisausschreiben für kunstgewerbliche Gebrauchsgegenstände bewilligt hat. Über Art und Bedingungen der geplanten Preisausschreiben wird später berichtet werden, nachdem alle in Frage kommenden Kreise sich dazu geäußert haben.

Die Versendung der Anmeldeformulare für die E. M. M. im Frühjahr 1921 erfolgte Mitte Dezember 1920.

Erich Gruner,
künstlerischer Beirat beim Meßamt und Leiter der E. M. M.

DIE WERBEKRAFT DER QUALITÄT

Unter diesem Titel hielt der deutsche Reichskunstwart im August 1920 zur letzten Herbstmesse einen Vortrag, der im Verlage Hermann Reckendorf, Berlin und München, erschienen ist. Dieser Vortrag ist mehr als eine offizielle Handlung eines Beamten — er sucht in die Fortentwicklung der Messen einzugreifen. Es ist ja seit geraumem ein öffentliches Geheimnis, daß die Messe als solche sich in einem Zustande latenter Krisis befindet, es ist ein offenes Geheimnis, daß die sprunghafte, beängstigende Erweiterung durchaus kein Symptom dafür ist, daß die innere Konstitution eine annehmbar entsprechend gute wäre. Daß vielmehr dem nicht so ist, daß vielmehr die Dinge in der Tiefe leider anderer Natur sind; diese Erkenntnis steht, wenn auch nicht ausgesprochen, so doch fühlbar im Hintergrunde der Ausführungen Redslobs. Der Vortrag ist ein Mahnruf. Irgend etwas muß anders werden. Exportwirtschaftlich werden wir uns ganz bedeutend anders einzustellen haben, um allmählich eine andere Basis zu gewinnen: an Stelle der Massenartikel die hochwertige Ware, bei der Material, Form und Zweck eine organische Einheit bilden. Kurz über lang wird infolge weltwirtschaftlicher Umwälzungen der Zwang ein recht fühlbarer werden. Sind für den Exporthandel vorwiegend privatkapitalistische Ansichten ausschlaggebend — so treten als Motive der Veredelung der Ware des Inlandhandels zurzeit reinere an die Oberfläche. Augenblicklich ist noch die Möglichkeit vorhanden, daß wichtigste Industriezweige sich ausschließlich oder vorwiegend auf Export einstellen können — aber bekannte Veränderungen der politischen und finanziellen Konstellationen können ziemlich lebhaft eine plötzliche Umgruppierung fordern. Jede Abschnürung vom Welthandel, den die Feinde als Ziel ihrer kriegerischen Maßnahmen zurzeit verfolgen, erhöht proportional das Interesse am inländischen Absatz, verlangt kategorisch nach gesteigerter Propaganda. Nun gibt es eine äußere Propaganda (Reklame) und eine innere. Diese tritt in Wirksamkeit, wenn die Ware vermöge ihrer Güte für sich selber spricht. Diese letztere hat R. im Auge. Qualität besitzt Werbekraft. Und je weitere Volksschichten geschmacklich positiv interessiert werden, um so wirksamer wird die Selbstempfehlung. Seit einer Reihe von Jahren vor dem Kriege sind die kunsterzieherischen Forderungen lebendig und haben sich auf dem Gebiete der Gebrauchskunst so weit durchsetzen können, daß sie gegenwärtig einen unauslösbaren Zug in der Gesamtphysiognomie des Volksganzen darstellen. Diesen früheren Forderungen, die nunmehr zu wirklichen Bedürfnissen großer Teile geworden sind, trägt die Messemusterschau nun zurzeit Rechnung. „Der Gesamteindruck der Messe ist ein zwiespältiger", dieses muß R. bekennen. Ich persönlich weise auf die geradezu schauderhaften Proben hin, die in unserem Gewerbe Farbenfabriken und Kunstanstalten zeigten. Es ist Tatsache, daß in Unternehmerkreisen vielfach gar kein inneres Verständnis für Qualität (im modernen Sinne!) vorhanden ist. Viele haben nur ein mitleidiges Lächeln dafür.

Was in den betreffenden künstlerisch interessierten Kreisen, die sich völlig der Notwendigkeit ihres Berufes als eines sozialethischen bewußt sind, die einfachsten Voraussetzungen sind, was ein Minimum des Unerläßlichen ihnen dünkt — dafür hat das Gros kein inneres Verständnis — und wenn doch, dann sehr oft nur ein scheinbares, da die modernen Formforderungen nur unter dem Gesichtspunkte der derzeitigen Modigkeit bewertet und gepflegt werden. Diese betrübliche Erscheinung streift R. Er wirft die Frage auf „Warum sträubt sich der deutsche Kaufmann gegen künstlerische Mitarbeit?" R.s Antwort: „Die Geschäftswelt steht vor der Frage: hege ich die Nebensprößlinge oder pflanze ich neue Keime? Wer aber nur Altes hüten will, dem bangt vor der Keimkraft künstlerischer Gedanken

und vor den Folgerungen kultureller Verantwortungsgefühls. Er hat Mißtrauen gegen alles, was Mut und Lebenswillen in sich trägt. Freilich ist es im Geschäftsleben vielfach so, daß man in verzweiflungsvoller Zeit lieber noch die kümmerlichen Triebe benutzt, als daß man auf die neue Aussaat wartet" — und dennoch müssen wir sagen: so sehr augenblicklich mehr als früher die Sorge um den gesteigerten Absatz jeden idealen Gedanken, jedes sittliche Verantwortungsgefühl bei der Mehrzahl — nicht bei allen — ausschaltet, ist das Verlangen des Konsumenten durch jahrelange erzieherische Arbeit doch bereits so bestimmt, daß sein Verlangen ausschlaggebend werden wird — und das desto mehr, je mehr die in Frage kommenden Industrien auf den heimischen Markt angewiesen sein werden. „Die Zukunft der europäischen Kultur wird für die nächsten Jahrzehnte auf starkes Betonen heimatlicher Eigenart eingestellt sein, und erst von diesem gesunden Boden aus auf ein befreiendes Suchen nach dem Gemeinsamen, was alle Arbeit verbindet. Die Zeiten sind vorbei, wo mit Allerweltware einzig nach dem Gesichtspunkt der Preisunterbietung Geschäfte zu machen waren. Wir gehen aller Wahrscheinlichkeit nach einer Zeit starker Kämpfe zur Behauptung auf dem inländischen Markte entgegen. „Die Pflege heimischer Eigenart und Schaffen neuer Verbindungen auf der Grundlage erkennbar deutscher Industrie und Kunstfertigkeit" ist eine Lebensforderung der nächsten Zukunft. Es wird sich sodann ermöglichen lassen, daß die künstlerisch-technisch hochgesteigerten Forderungen weiter Kreise mit den kaufmännischen Forderungen des Herstellers im Sinne einer umfassenden Qualitätsleistung unzweideutig geeint sein werden. Vergleichen wir nun die Gesamtphysiognomie der Mustermesse, so stellen wir fest, daß sie recht zweifelhaft in manchen Branchen sich gibt. Hierin liegt der „soziale" Kern des Qualitätsgedankens. Das Gemeinsame der Lebensinteressen liegt darin: Hersteller, Künstler, Verbraucher müssen sich auf ihn einstellen. Das ist die Zukunftsaufgabe einer künstlerisch orientierten Wirtschaftspolitik. Wir Deutsche müssen somit uns einen Vorsprung erobern vor den übrigen feindlichen Nationen. „Heilig ist alle Arbeit, die Zukunft in sich trägt." Herbert Hauschild.

DIE LAGE IM BUCHHANDEL

Die augenblickliche, noch immer ungelöste innere Krise im Buchhandel ergibt sich aus der bisherigen Unmöglichkeit, den Preis des Buches im richtigen Verhältnis zu den übrigen Waren, insbesondere den Lebensmitteln und Gebrauchsgegenständen, zu bemessen. Während letztere durchschnittlich um das Fünfzehnfache im Preise gestiegen sind, beträgt die Preiserhöhung beim Buche immer noch nur das Fünffache des Friedensstandes. Die Ansprüche, die der Lebensunterhalt an den Buchhändler und seinen Gehilfen stellt (in vielen Geschäften ist nie mehr als der Lebensunterhalt herausgewirtschaftet worden) sind demnach um $^2/_3$ über die der Friedenszeit hinausgewachsen, wenn sie, was meist völlig ausgeschlossen ist, nicht durch einen entsprechenden Mehrumsatz bzw. Mehrgewinn befriedigt werden können. In diesem Mißverhältnis ist manche Gefahr der Zukunft begründet. Zugleich bildet es aber auch den Schlüssel der augenblicklich herrschenden innerberuflichen Kämpfe. Den Verschlechterungen der Bezugsbedingungen durch den Verlagsbuchhandel stehen erhöhte Rabattforderungen des Sortiments gegenüber, nachdem sich das System des Sortimenter-Teuerungszuschlages, wie es in der Notstandsordnung des Börsenvereins niedergelegt ist, als unhaltbar erwiesen hat. Diese Kämpfe zwischen Sortiment und Verlag waren Gegenstand einer Mitte Februar in Leipzig stattgehabten großen buchhändlerischen Tagung, in deren Mittelpunkt eine außerordentliche Hauptversammlung des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler stand. Das Ergebnis der überaus zeitraubenden und schwierigen Verhandlungen besteht in einem bis zu Kantate gültigen Provisorium. Mit ganz geringfügigen Änderungen wurden die Oktoberbestimmungen des Börsenvereins (2. Revision der Notstandsordnung) als vorläufig bindend für den Gesamtbuchhandel anerkannt, während gleichzeitig ein größerer, aus allen Interessengruppen des Buchhandels zusammengesetzter Ausschuß bis zum 1. März einen Ausgleich der einander widerstrebenden Meinungen herbeiführen und Vorschläge für eine endgültige Revision bzw. Aufhebung der Notstandsordnung ausarbeiten soll. Dieser Ausschuß hat seine Arbeit sofort begonnen. Sehr bemerkenswert war die Aufnahme einer einem Ultimatum gleichkommenden schriftlichen Aufforderung des Reichswirtschaftsministeriums, die auf eine Aufhebung der Teuerungszuschläge hinzielte. Sie hatte eine einstimmige scharfe Protesterklärung zur Folge. Man darf gespannt sein, was das Reichswirtschaftsministerium dazu sagt. Ein weiterer wichtiger Punkt be-

traf die Auslandverkaufsordnung. Auch hier wurde ein Ausschuß eingesetzt, der berufen ist, eine zweckmäßige und allen Bedürfnissen entsprechende Änderung der Verkaufsordnung für das Ausland mit dem Ziele ihrer Vereinfachung und Beseitigung der vorhandenen Mängel vorzubereiten, nachdem sich herausgestellt hatte, daß eine sofortige Aufhebung von der überwiegenden Mehrheit des Buchhandels nicht gewünscht wurde. — Es ist also kein Frieden, sondern nur ein Waffenstillstand im Buchhandel eingetreten. So dürftig das Ergebnis an sich erscheinen mag und so heftig oft Meinung auf Meinung platzte, so zeigte sich doch, daß die Solidarität im Buchhandel nicht geschwunden ist, sondern nur des Anstoßes bedarf, um in voller Stärke wieder aufzuleben. Zählen wir eine Zunahme des guten Willens, zu einer Verständigung zu gelangen, hinzu, so kann man wohl mit Spannung, aber auch mit einer gewissen Beruhigung den Kantatetagen und ihren endgültigen Entscheidungen entgegensehen. Kurt Loele.

AUSSTELLUNGEN

Kantate-Bugra-Messe 1921. In diesem Jahre fallen die Termine der Frühjahrs- und der Kantate-Messe verhältnismäßig kurz aufeinander. Aus diesem Grunde hat der Deutsche Buchgewerbeverein eine Umfrage bei den zirka 150 zur Kantate-Bugra-Messe angemeldeten Ausstellern veranstaltet, ob die Abhaltung dieser Messe in diesem Jahre erwünscht sei. Die Mehrzahl der befragten Firmen hat sich für Abhaltung der Kantate-Bugra-Messe erklärt, einige Firmen haben diese Messe sogar direkt als eine Notwendigkeit gefordert, mit der Begründung, daß der Interessentenkreis zur Kantate-Bugra-Messe doch ein ganz anderer sei, als zu den Frühjahrs- und Herbstmessen. Der Vorstand des Deutschen Buchgewerbevereins hat daher beschlossen, die Kantate-Bugra-Messe in diesem Jahre wieder stattfinden zu lassen, und zwar am Montag und Dienstag, dem 25. und 26. April. Dadurch, daß die Meßtage nach dem Kantatesonntag verlegt sind, ist wohl anzunehmen, daß die Interessenten durch Sitzungen oder sonstige Veranstaltungen von dem Besuch der Messe nicht abgehalten werden. Auch dürften diese zwei Meßtage zur Erledigung der Einkaufsgeschäfte genügen, damit den ausstellenden Firmen nicht zu hohe Spesen erwachsen.

Die Kantate-Bugra-Messe 1921 findet also am 25. und 26. April im Bugra-Meßhaus, Petersstr. 28, statt. Das Meßhaus ist von morgens 9 Uhr bis nachmittags 5 Uhr ununterbrochen für den ordentlichen Buchhandel geöffnet. Eintrittskarten für Einkäufer, die allein zum Betreten des Meßhauses berechtigen, sind für die Kantate-Bugra-Messe von der Geschäftsstelle des Börsenvereins zu entnehmen. Es wäre zu wünschen, daß der Buchhandel sich diese gut beschickte Büchermesse in weitestem Maße für seine Einkäufe zunutze machte.

Bericht über die in den Monaten Dezember und Januar im Städtischen Museum zu Amsterdam abgehaltene Ausstellung alter und neuer holländischer Buchkunst. Die Ausstellung war die erste Veranstaltung, mit der der erst seit 1917 bestehende Bibliophilenverein Joan Blaeu an die Öffentlichkeit trat. Seinen Namen verdankt der Verein dem berühmten Amsterdamer Buchdrucker und Verleger des 17. Jahrhunderts, der besonders auf kartographischem Gebiete durch die Herausgabe seiner großen elf Bände zählenden Kosmographie, des sogenannten Atlas Blaeu (1664), so Hervorragendes geleistet hat. Die Ausstellung sollte eine Übersicht über die Entwicklung des niederländischen, speziell des holländischen Buches geben von seinen ersten Anfängen im 15. Jahrhundert bis auf den heutigen Tag; nicht in Holland gedruckte Bücher fehlten daher völlig. Auch über den Bucheinband und seine Geschichte sollte die Ausstellung belehren. Überhaupt hatte man den Begriff Buchkunst sehr weit gefaßt; alles, was mit der Buchausstattung zusammenhängt, war mit herangezogen. So waren auch aus den Büchern gelöste Titelblätter und Illustrationen (mit Ausnahme der photomechanischen), ferner Vorstudien dazu, ursprüngliche Lithographien und Schwarzweißzeichnungen, sowie Exlibris und auch einige Landkarten ausgestellt. Da ich annehmen muß, daß der historische Teil der Ausstellung für das Konsulat von keinem Interesse ist, beschränke ich mich auf den modernen Teil, der auch für den Eingeweihten manche Überraschung bot. Denn in dem letzten Jahrzehnt hat die Buchausstattung, speziell die Kunst des schönen Druckens, die Qualitätsarbeit, hierzulande große Fortschritte gemacht. Neben die älteren großen Verleger, die schon früher auf die äußere Erscheinung des Buches Wert

legten, wie Scheltema & Holkema in Amsterdam und Martinus Nijhoff im Haag, die hauptsächlich das Genre der kostbaren mit vortrefflichen Reproduktionen, Photogravüren und Lichtdrucken ausgestatteten Prachtausgaben (im guten Sinne) pflegten, und van Looy und van Veen in Amsterdam, bei denen die Hauptwerke der modernen holländischen Belletristik erschienen, sind neue Verleger getreten, die sich besonders die Erfahrungen englischer und deutscher Musterpressen zunutze gemacht und sehr Schönes zustande gebracht haben. An erster Stelle müssen hier die Veröffentlichungen der Haager Privatpresse „De Zilverdistel" genannt werden, auf die die englische Doves-Preß, von Cobden Sanderson geleitet, von Einfluß gewesen ist. Alles, was diese Presse bisher verlassen hat, trägt den Stempel eines vornehmen Geschmackes. Es sind nicht nur holländische Bücher, die die Zilverdistel herausgibt; auch Meisterwerke fremder Literaturen sind in der Originalsprache in mustergültigen Ausgaben bei ihr erschienen. Ich erwähne nur Baudelaires Fleurs du mal, eine Auswahl der Gedichte des Novalis, des deutschen Romantikers, und Shelleys Prometheus unbound. Auf der Bugra in Leipzig 1914 waren einige Ausgaben der Zilverdistel zu sehen und wurden sehr gelobt. Der Leiter der Unternehmung ist Dr. jur. J. F. van Royen, der sich auch um die Hebung der amtlichen Druckkunst – die übersichtlichen und schön gesetzten neuen Formulare für Paketadressen, Postanweisungen, Telegramme usw. sind sein Werk – sehr verdient gemacht hat.

Van Royen gehört auch zu den Mitbegründern des Bibliophilenvereins „Joan Blaeu", der sich ebenfalls die Veröffentlichung schön gedruckter Bücher (Luxusausgaben für Feinschmecker) zur Aufgabe gemacht hat und als Verleger auftritt. Bisher erschienen unter seinen Auspizien von älterer Literatur ein Neudruck der Gedichte von Brederode, einem holländischen Dichter aus dem 17. Jahrhundert, und eine Ausgabe seines Liedes mit Pianobegleitung von Julius Roentgen, von zeitgenössischer Literatur ein Prosawerk von Jan van Looy. Eine andere moderne Privatpresse, das Palladium, die erst im Haag ihren Sitz hatte und dann nach Arnhem übergesiedelt ist, von der Steufert Kroese und van der Zande Verleger sind, steht unter Leitung von J. van Krimpen; auch sie hat in der kurzen Zeit ihres Bestehens eine ganze Reihe trefflicher Drucke herausgegeben, die ebenso wie die Arbeiten von Zilverdistel und Jan Blaeu den Erzeugnissen ausländischer Pressen völlig gleich stehen. Konkurrenz können sie den deutschen Musterpressen wegen der hohen holländischen Valuta kaum machen, wenn Deutschland wenigstens nicht fortfährt, seine eigenen Ausgaben durch seine gesetzlichen Valutazuschläge zu verteuern. Palladium scheint sich im Gegensatz zu den beiden anderen holländischen Privatpressen, die vorwiegend Neudrucke älterer Werke veranstalten, auf literarisch wertvolle Produkte der jüngsten Literatur zu beschränken. Mit der dem Holländer eigenen kosmopolitischen Gesinnung hat Palladium auch die Veröffentlichung nichtholländischer Literatur auf sein Programm gesetzt. So sind von ihm 1917 Sonnette von Albert Besnard im französischen Originaltext herausgegeben worden. Die jüngste Publikation ist eine Gedichtsammlung von dem bekannten Maler, Graphiker und Schriftsteller Professor Dr. Jan Veth. Der artistische Leiter der Presse, J. van Krimpen, hat auch eine sehr schöne von ihm selbst mit der Hand auf Pergament geschriebene Ausgabe von „Le Centaure" von Maurice de Guérin veröffentlicht. Die Bestrebungen und Leistungen der genannten Privatpressen sind auch auf die anderen Verleger nicht ohne günstigen Einfluß geblieben. In diesem Zusammenhang sind besonders die Rotterdamer Verleger W. L. & J. Brusse zu nennen, deren für holländische Begriffe recht wohlfeile Ausgaben durch Wahl der Lettertype, Druckanordnungen und Abbildungen hoch über dem Durchschnitt stehen. Bei ihnen ist das große Beilagewerk erschienen, ferner eine reizende Publikation über alte Rotterdamer Häuser, sodann eine im Geiste von Schultze-Naumburg zusammengestellte Arbeit über Schön und Häßlich in der holländischen Baukunst mit sehr zahlreichen gut gewählten Beispielen und Gegenbeispielen, alles geschmackvolle Ausgaben, die man mit Vergnügen in die Hand nimmt, was man von so vielen anderen holländischen Büchern nicht sagen kann. – Eine besondere Stellung nimmt in typographischer Hinsicht die moderne Kunstzeitschrift „Wendingen" ein, deren eigenartige Ausstattung mit dem schwarzen abgestaffelten Rand auf den drei Außenseiten des Blattes ein Werk des früher in Deutschland tätig gewesenen Lauweriks ist, der schon 1909 die in Düsseldorf bei Piper erschienene deutsche Zeitschrift „Ring" in derselben barocken Weise ausgestattet hatte. Der strengen Auffassung des schönen Buches entsprechend, das nur durch Vortrefflichkeit des Materials und harmonischen Druck wirken soll, fehlt in den neuesten bibliophilen Erzeugnissen fast jegliche Art der Illustration im Gegensatz zu dem holländischen Buch um 1900/1905,

wo namhafte Künstler zur Belebung des Buches durch Lithos und Holzschnitte herangezogen wurden. Hierbei wurde aber, ebenso wie beim Entwerfen der Einbände und anderen Beiwerkes, wie Vorsatzpapier und dekorativem Buchschmuck, oft des Guten zu viel getan, so daß die Einheit des Buches darunter litt, und auf die Einheitlichkeit legen gerade die modernen Drucker, und mit Recht, den Hauptnachdruck, so daß durch einen Vergleich der jüngsten Produkte mit denen von 1905 der große Fortschritt, den die eigentliche Kunst des Druckens hier innerhalb dieser Zeit gemacht hat, besonders in die Augen springt.

BÜCHER-BESPRECHUNGEN

Wangart, Stefan, Um die Zukunft des deutschen Buches. Eine Darstellung der Bewegungen und Strömungen am deutschen Büchermarkte. Kl.-8°. 47 S., Freiburg i. B. 1920, Ernst Guenther Verlag. Verkaufspreis geheftet M 4.60.

Nachdem sich der deutsche Buchhandel während der Dauer des Krieges, von gewissen Einwirkungen auf die Ausstattung der Bücher abgesehen, auf seiner gewohnten Höhe hatte erhalten können, haben Revolution und Nachkriegszeit, Geldentwertung und Valutaschwierigkeiten, Teuerung und Rohstoffmangel seinen mustergültigen Organismus derart erschüttert, daß es bis heute noch nicht gelungen ist, ihn wiederherzustellen. Ungeduldig fragt das kaufende Publikum, warum die Bücher so „teuer" geworden sind, warum von den Buchhändlern auch noch erhebliche Teuerungszuschläge erhoben werden, warum die Ausstattung eine mindere und die Preisberechnung eine so schwankende geworden ist. Wer lediglich darauf ausgeht, seinem bitteren Gefühle über die Entwicklung der Dinge dadurch Ausdruck zu verleihen, daß er sich in Verdächtigungen und Schmähungen über die Buchhändler ergeht, tut diesen schweres Unrecht, vielleicht unabsichtlich, aber doch zu deren Schaden, weil nun einmal die Welt daran gewöhnt ist, vom Menschen eher das Schlechte als das Gute zu glauben. Die ungeheuren Preiserhöhungen von Lebens- und Genußmitteln, von allen Gebrauchsgegenständen werden als unvermeidlich und selbstverständlich hingenommen, notwendigerweise aber aus der allgemeinen Wirtschaftslage sich ergebende und durchaus in erträglicher Höhe bewegende Preisaufschläge auf Bücher als schlimmster Wucher gebrandmarkt. Es ist ein Unglück für den Buchhandel, daß er in einer so vergeistigten Atmosphäre lebt, innerhalb deren sich der Konfliktstoff abfälliger Kritik leider gewöhnlich gegen das scheinbar nächstliegende Objekt wendet, wobei der Kritiker sich gern außerhalb des Zusammenhanges mit dem Ganzen stellt und eine Teilerscheinung zum Prellbock seiner Mißstimmung macht. Ruhige und sachliche Prüfung und Beurteilung der Dinge auf dem Büchermarkt ist auch beim kaufenden Publikum deshalb ein Gebot der Stunde.

Die vorliegende Schrift ist ihrer Art nach wohl geeignet, dazu das ihrige beizutragen und verdient darum weiteste Verbreitung. Es erscheint nützlich, daß ihr Verfasser etwas weiter zurückgreift und dem Laien zunächst einen Überblick gibt über die geschichtliche Entwicklung, Einrichtungen und Gebräuche des deutschen Buchhandels und seine heutige Organisation. Nur aus der Kenntnis aller dieser Dinge heraus lassen sich die im Anschlusse daran behandelten Probleme der Preisbewegung, Preisbildung und Teuerung richtig verstehen. Den Sozialisierungsbestrebungen und -plänen, die dazu dienen sollen, um Übelstände zu beseitigen und die überall dort auftauchen, wo solche vorhanden sind oder vorhanden zu sein scheinen, bringt der Verfasser ein sachliches Interesse entgegen, ohne die Schärfe der Kritik zu finden, mit der alle derartigen Vorstöße gegen die Freiheit des deutschen Geisteslebens bekämpft werden müßten. In den folgenden Kapiteln wird das gegenwärtige Verhältnis zwischen Buchhändlern und Schriftstellern, werden die inneren Bewegungen und Kämpfe im Buchhandel, die Fragen der Valuta und des Bucherportes sowie des Schulbüchermonopols behandelt. Auch hier enthält sich der Verfasser meist einer kritischen Behandlung und beschränkt sich auf die Form des sachlichen Referates. Hier berührt der Verzicht auf jegliche tendenziöse Absicht wohltuend und erleichtert die Bildung eines eigenen Urteils.

Wie wir alle, die wir im deutschen Buchhandel wirken und schaffen und in dieser Betätigung nur schwer noch die einstmalige Befriedigung finden, sieht der Verfasser noch nicht das Ende der Hemmungen und Schwierigkeiten voraus und vermag ebensowenig wie wir eine klare Linie der künftigen Entwicklung des deutschen Buchhandels vor-

zuzeichnen. Aber darin müssen wir ihm zustimmen, daß es wünschenswert, ja notwendig ist, daß der Buchhandel an Stelle des augenblicklichen Mißtrauens bald eine stärkere Unterstützung bei dem kaufenden Publikum in seinen Bemühungen findet, die es ihm ermöglicht, aus der augenblicklichen üblen Lage, in der er sich befindet, herauszukommen, sei diese Hilfe auch nur moralischer Natur. – Die Schrift ist sehr flüssig und verständlich geschrieben und bewegt sich in ruhigem und sachlichem Tone, Eigenschaften, die ihr helfen werden, innerhalb des gebildeten Laientums eine gerechtere Beurteilung der buchhändlerischen Fachwelt Platz greifen zu lassen. Kurt Loele.

* ✷ *

Die Verbindung aller am Werk Beteiligten ist das heilsame Gegengewicht gegen die vergangene Zeit, in der die Berufe auf Spezialitäten zugespitzt waren. Einer Zeit des Spezialistentums folgt als Gegensatz eine Zeit der Wiedervereinigung, eine Zeit zusammenfassender und zusammengefaßter Berufe. Der entwerfende Künstler, der Arbeiter in der Werkstatt oder an der Maschine, der Fabrikant, der Verkäufer und der Käufer, alle müssen sich als Einheit empfinden. Dadurch überwinden sie zum Heile unseres Volkslebens Kastengeist und Klassenhaß. Jeder lebt doch nur, soweit seine Arbeit der Allgemeinheit gehört. Zurückgedrängt werden muß jede Form egoistischer Beschränkung auf Person oder Partei. Entgegen dieser Welt des Gestern steht der Gedanke der Qualität. Für den Vorahner der kommenden Zeit ist es nicht mehr denkbar, wie man sein Leben binden kann an die Zufälle des eigenen Ich und des kleinen Weltausschnittes, auf den Beruf oder Partei den Menschen stellen. Achtung gilt einem Jeden, der an einer großen Sache beteiligt ist, der gediegene Arbeit leistet. Dieser Gedanke der Achtung vor der Arbeit, die einer tut, und vor ihrem Wert gegenüber der Allgemeinheit ist der soziale Kern des Qualitätsgedankens.

*

Wir können nur zum Aufstieg kommen, wenn wir herzhaft und als erste in Europa die alten Stumpfe ausroden und neue Keime pflanzen.

*

Gute Arbeit trägt den Keim der Weiterentwicklung in sich, gute Arbeit hat die Kraft, aus sich heraus neue Tradition zu bilden. In Zeiten großen Umschwungs darf man nichts hemmen, was den Willen zur Zukunft in sich trägt.

*

Die Stunde ist da, in der das Gefühl für deutsche Arbeit siegen und verbreitet werden kann, nicht nur im Ausland, sondern – und das ist das Entscheidende – endlich wieder im Inland. Unsere Museen haben hierfür eine Fülle von Vorarbeit geleistet. Die deutschen Messen aber können Unabsehbares tun, um deutscher Eigenart gesteigerte Geltung zu verschaffen. Ich nenne die deutsche Graphik, vor allem die Wiederbelebung der Technik des Holzschnittes. Mit dem Material des Holzes hat das deutsche Volk – bauend, schnitzend, druckend – immer besonders viel anzufangen gewußt, weil uns das Gefühl des Waldes sozusagen im Wesen sitzt. Aber statt in der Wiederbelebung des Holzschnittes, die klar und logisch aus der modernen Kunst heraus erfolgt, ein herzhaftes Besinnen auf eigene Kraft zu sehen, beschimpft man allerorten die Pioniere der Zukunft. Ekel erweckt oft das Schauspiel, wie gewissenlos Deutschland mit seiner Jugend verfährt. Vergißt man so schnell, daß das Durchsetzen der neuen Generation und damit die Zukunft des Volkes in Frage gestellt ist, weil sie auf den Schlachtfeldern so reichlich dezimiert wurde und weil sie in ihren Besten so viele Jahre hindurch ausgeschlossen bleiben mußte von der Mitarbeit am inneren Volksleben? Sollen die Greise zu lange, die Knaben zu früh am Ruder sitzen, während die Männer abseits stehen, so wie es nach den Befreiungskriegen kam?

*

Hinter dem Qualitätsgedanken steckt aber noch ein anderes Geheimnis, das jeden von ihm belebten Gegenstand innerlich erfüllt. Denn Wille zur Qualität ist die Grundlage für die gefestigte Verbindung all derer, die mit der Ware zu tun haben.

(Aus Redslob: „Die Werbekraft der Qualität")

VORSCHLÄGE ZUR AUSBILDUNG DES NACHWUCHSES IM GRAPHISCHEN GEWERBE

Vortrag, gehalten am 5. Dezember 1920 zu Leipzig in der Hauptversammlung des Bundes der Chemigraphischen Anstalten und Kupferdruckereien Deutschlands

Von Prof. Fritz Goetz

(Fortsetzung)

Um das Wenige, was ich Ihnen noch über den Offset sagen möchte, durch typische, dem Fachmann besser noch als Worte verständliche Beispiele zu unterstreichen, habe ich Ihnen hier eine Anzahl von Drucken und Druckversuchen – aus Deutschland und Amerika stammend – zur Besichtigung mitgebracht. Seiner Natur nach ist ja der Offset ein Flachdruck-Verfahren wie die Lithographie. Seine unbegrenzte Aufnahmefähigkeit für alle Arten der Punkt- und Strich-Bildung legt es ohne weiteres nahe, ihn auch für die Anwendung von Rastern und selbst für das noch feinere Korn des Lichtdrucks zu verwenden. Damit eröffnet sich ihm aber auch das ganze enorme Gebiet unserer bisherigen, auf der Photomechanik beruhenden Reproduktions-Graphik. Mit der Auffaugung dieses Gebietes wird er weit über die Grenzen der Lithographie hinausgeführt und ist – als Vereiniger aller früheren Reproduktionsverfahren außer des Tiefdrucks – zum künftig bedeutungsvollsten, umfassendsten Illustrations-Druckverfahren für die Massenauflage prädestiniert.

In der hier vorgeführten Zusammenstellung Nr. 1 finden Sie zwei Versuche naivster Art, die noch aus dem Jahre 1912 stammen. Uns alten Praktikern auf dem Raster-Gebiete wurde dabei besonders hervorgehoben, es genüge, daß irgendeine normale autotypische Aufnahme einfach auf dem Kontakt-Weg auf Stein kopiert wird, auf die Zink-Drucktafel umgedruckt werde und daß dann der Auflagedruck ohne vorherige Nacharbeit der Platte und ohne jede Zurichtung auf der Maschine erfolgen kann, daß also all die mühselige Arbeit, die die Chemigraphie zwecks hoher Qualitätsleistung zu durchwandern hat, hier in Wegfall kommt. Ganz so sehen die Resultate allerdings auch aus, denn ganz so einfach ist die Erzielung von Qualitätsarbeit denn doch nicht! Trotzdem sind die hervorspringenden Vorzüge dieses naiven Versuchs doch schon unverkennbar in der Reinheit des Drucks, selbst in den feinsten Lichtpunkten, in der Sauberkeit des Typenbildes und in der beim Druck unverändert gebliebenen Papierstruktur vorhanden.

Die in der Zusammenstellung 2 vorgeführten Blätter stammen aus Amerika und sind erst kürzlich hergestellt. Hier sehen Sie die den vorigen Bildern fehlende Kraft und den dort vermißten Schmelz der Töne, dadurch hervorgebracht, daß der Amerikaner, dem unsere Hilfsmittel der Kollodium-Emulsion und dergleichen fehlen, einfach eine Duplex-Autotypie angewandt, also zwei Maschinengänge dazu gebraucht hat. Auch in der Zusammenstellung 3 finden Sie amerikanische Beispiele von Offset im Farbendruck. Von der Feinheit unserer vierfarbigen Raster-Erzeugnisse sehen Sie hier keine Spur

und sind diese unkünstlerischen Scheußlichkeiten weiter nichts, als mittelmäßige Autotypien in Kombination mit vier Farbsteinen gedruckt. In der rein photomechanischen Anwendung ist der Amerikaner also, trotz seines zwanzigjährigen Vorsprungs, noch nicht weiter gekommen als wir Anfänger des Verfahrens es heute auch schon sind.

In der Zusammenstellung 4 sehen Sie eine Porträt-Zeichnung, die Professor Tiemann direkt auf Stein gezeichnet hat und die unmittelbar in Offset gedruckt werden konnte. Das ist natürlich ein Original-Werk und hat mit der Photomechanik und dem Begriff Reproduktion nichts zu tun. Auch der Amerikaner könnte auf diesem rein lithographischen Gebiet die gleiche Qualität hervorbringen wie wir, vorausgesetzt natürlich, daß er einen Tiemann zum Zeichner gehabt hat.

Auf der Zusammenstellung 5 sehen Sie dagegen rein photomechanische Reproduktionen einer deutschen Firma vereinigt, die unseren Vorsprung in der Beherrschung der Photomechanik gegen die des Amerikaners veranschaulichen können; in der Tafel 6 aber etwas den Fachmann geradezu Verblüffendes! Es ist der Umdruck eines großen Lichtdrucks, die Blauplatte eines farbigen Bildes von Hanfstaengel hergestellt und auf den Offset übertragen. Auf dem rauhen Papier gedruckt, ist der Schmelz und die Reinheit der selbst mit starker Lupe kaum sichtbar-feinen Punkte des Lichtdruckes – hauptsächlich aber in den Lichtpartien – geradezu bewundernswürdig, weil sie in keinem anderen Verfahren auf gleichem Papier erzielbar gewesen wäre.

Ist uns schon mit diesen Vorführungen auf dem Wege des Umdrucks die Bahn geöffnet für die Nutzbarmachung hoher Qualitätsleistung im Offset, so ist das während des Krieges liegen gebliebene Verfahren Dr. Alberts ein künftig vielleicht noch einfacherer und leichter gangbarer Weg dazu als der Lichtdruck. Es ist das sogenannte Kopierraster-Verfahren, für die Zinkätzung im Buchdruck schwierig zu behandeln und deshalb seltener angewandt, für den Stein und damit auch für den Offset aber scheinbar wie geschaffen. In der Zusammenstellung 7 sehen Sie Skala und Zusammendruck einer solchen Arbeit hier ausgestellt, an der vor allem, neben der prachtvollen photographischen Ausschaltung der Teilplatten Rot, Blau und Gelb, der Druck der Schwarzplatte am staunenswertesten ist. Sie sehen hier den Raster bis in die tiefen Mitteltöne hinein und mit in der Zinkätzung unerreichbarer Weichheit vollständig und automatisch ausgeschaltet, so daß nur die reine Papierfläche offen ist.

Aus diesen ersten Proben unserer heute schon greifbaren technischen Hilfsmittel können wir also ohne Überhebung feststellen, daß wir in Deutschland zur Überführung des Offset auf höchste Qualitätsarbeiten zu den kühnsten Hoffnungen berechtigt sind und daß wir hierin dem Auslande gegenüber einen meilenweiten Vorsprung zu verzeichnen haben, den einzuholen nicht gerade leicht sein wird.

Meine Herren! Damit liegt unsere nächste große Aufgabe für die Zukunft deutlich vor uns ausgebreitet. Neben der Vervollkommnung des Verfahrens selbst hängt ihre Lösung in erster Linie ab von der Erziehung, die wir unserem Personal-Nachwuchs angedeihen lassen können. Hier gelangen wir auf ein Gebiet, auf dem in der Fachwelt eine noch überraschend große Unklarheit zu herrschen scheint. Ihnen hierin und über die zukünftigen Pläne unserer Akademie Aufklärung zu geben ist der eigentliche Zweck meiner heutigen Worte. Ich mußte Ihnen dieses Gesamtbild unserer Technik in ihren komplizierten

Zusammenhängen und Werdegängen entrollen, damit Sie die Tragweite des Gedankens unserer künftigen Erziehungsmethode klarer zu erfassen vermögen. Habe ich dabei Ihre Geduld etwas lange auf die Probe gestellt, so bitte ich um Ihre Nachsicht.

Der Gedanke, der uns leiten muß, ist eigentlich einfach. Er liegt überall in der Luft! Es gilt vor allem die Lücke auszufüllen, die in einer 15 Jahre andauernden Ausbildung unserer Lehrlinge im reinen Spezialistentum entstanden ist. Die lange Anwendung dieses Systems ist von einschneidender Wirkung für den Leistungs-Charakter unseres heutigen technischen Personals geworden. Uns fehlt der Nachwuchs zu technischen Leitern, die Meister sind in ihrem Fach, die aber aus dem Boden des starren Spezialistentums nur spärlich herauszuwachsen vermögen. Darüber ist schon viel debattiert worden, auch in den Kreisen der Gehilfenschaft, die, als Nächstbeteiligte, vielleicht den feinsten Instinkt dafür hat. Der Gehilfe wird sich niemals den Anordnungen und Korrekturen eines Vorgesetzten verschließen, den er als Meister seines Faches anzuerkennen gezwungen ist, und das Vertrauen zur Führung ist auch hier, wie überall, ausschlaggebend für den Erfolg. Der seiner Sache unsichere Führer wird niemals die Eigenschaft des Mitreißens zu außergewöhnlichen Leistungen entwickeln können und muß, um sich in seiner Position behaupten zu können, mit Kompromissen manipulieren. Kompromisse sind aber im Geschäftsleben immer Verluste und die Kontinuität solcher Verluste summiert sich im Laufe des Jahres zu beträchtlichen Geldbeträgen an. Wenn auch nicht zahlenmäßig fixierbar, sind doch die Entgänge an nicht zur Geltung gebrachten Leistungsmöglichkeiten oft viel bedeutender als es manche ahnen. Der Kaufmann, dem ein Meister des Faches zur Seite steht, kann ganz andere Erwartungen an den Leistungsapparat seines Betriebes stellen als der, dessen Technik einem unsicheren Leiter unterstellt ist. Das ist ein eisernes Gesetz für jedes Gewerbe, das auf die handwerkliche Geschicklichkeit des einzelnen Angestellten angewiesen ist. Die allseitige, künstlerische und technische Leistungsfähigkeit des Leiters eines Betriebes ist daher in unserem Gewerbe letzten Endes immer ausschlaggebend für die Rentabilität desselben und wird es auch in der Zukunft immer bleiben.

Auch hier müssen wir wieder auf die Zeit zurückblicken, da unsere Betriebe sich mit mehr Recht als heute den Namen „Kunstanstalten" beilegen konnten. Heute sind sie, ihrem ganzen inneren Gefüge entsprechend, kunstgewerbliche Fabriken geworden. Dieser Entwicklungsgang ist ja bei dem unglaublich rasch anwachsenden Bedarf an Druckstöcken ein ganz logischer. Wir mußten im wahren Sinne des Wortes fabrizieren. Zur Fabrik sind wir aber erst dann geworden, als die Methoden unserer Herstellung eine lange Jahre vermißte Stabilität erhielten. Unser Personal und dessen Nachwuchs setzten sich früher in der Hauptsache aus Überläufern aus der freien Graphik und den uns verwandten Berufen zusammen. Gerade die strebsamsten und tüchtigsten Elemente dieser Kategorie suchten in dem neuen Gewerbe eine aussichtsvollere Zukunft und aus diesem prachtvollen, in jener Steigerungsperiode unseres Gewerbes allseitig mitlernenden und mitschaffenden Personal rekrutierten sich unsere früheren technischen Leiter – meist Leute, die von der Pike auf gedient – die Geschmacks-Empfindung und Verständnis aus früherer Zeit mitgebracht hatten und die auf allen Gebieten bewandert waren. Dann kam die Zeit der Ausschaltung von Überläufern. Im systematischen Lehrlingswesen nahm das Ge-

werbe die Erziehung seines Nachwuchses selbst in die Hand. Dem Fabrikgedanken entsprechend wickelte sich diese Erziehung aber im Sinne des reinsten Spezialismus ab. Der Lehrling übte nur die Sparte, für die er eingestellt wurde und wenn er auch darin relativ schnell eine Fertigkeit erlangte, die ihm sowie dem Unternehmer pekuniär zum Vorteil gereichte, so blieb er doch einseitig und sein Horizont – berufsmäßig gesprochen – immer beschränkt.

Neben diesen beiden Arten des Zuwachsens und der Ausbildung unseres Personals florierten, noch aus der Anfangsperiode her, auch eine Anzahl von staatlichen und privaten Lehranstalten. Die bedeutendsten darunter sind die staatlichen Schulen in Wien und Berlin. Beide stammen sie aus der Zeit des Suchens nach chemischen und optischen Hilfsmitteln für unser Fach, einer Zeit, in welcher das Rein-Handwerkliche desselben durch die andauernde Einführung von neuen Arbeitsmethoden ständigen Schwankungen unterlag. An der Spitze dieser Institute standen und stehen heute noch reine Wissenschaftler, Männer, denen unser Gewerbe für die uns dargebrachten, bahnbrechenden Erfindungen auf dem Gebiete der wissenschaftlichen Grundlagen desselben, tiefsten Dank schuldig ist, denen aber das rein Künstlerische und Handwerkliche, sowie das Betriebs-Organisatorische gänzlich ferne liegt. So sind denn auch die Zöglinge solcher Lehranstalten, die später als Gehilfen bei uns aufgenommen werden sollten, weder im Handwerklichen noch in der Geschmacksbildung als brauchbare Techniker erzogen worden, sondern mehr im Wissenschaftlich-Theoretischen. Die meisten waren Vielwisser und praktisch wenig Könnende. In der Fachwelt wurden solche Leute abgelehnt, die Schulen aber von der Gehilfenschaft als Lehrlingszüchtereien betrachtet. Dementsprechend hat denn auch die organisierte Fachwelt schon in der ersten Fassung ihres Tarifs in unzweideutiger aber charakteristischer Weise Stellung gegen „alle von Lehranstalten Kommende" genommen: Sie verlangte nicht das Aufhören solcher Schulen, sie legte nur den Zöglingen derselben maßlos schwere Bedingungen für deren Zutritt ins organisierte Gewerbe auf.

Damit hatte das Gewerbe den Stab über diese Lehranstalten gebrochen. Mit praktischem Blick für die Zukunft erkannte es in solchen wissenschaftlichen Stätten auch für spätere Zeiten noch die Quelle neuer, in der Wissenschaft wurzelnder Entdeckungen, lehnt sie aber als Ausbilder seines Personal-Nachwuchses nachdrücklich ab. Ganz mit Recht! Denn die Resultate wissenschaftlicher Forschungen und Entdeckungen kommen dem Gewerbe auf dem Umwege von Spezialfabrikationen, wie optische Instrumente, photographische Emulsionen und dergleichen indirekt doch zu, während die Personal-Ausbildung, die ja auf rein kunst-handwerklichen Gesetzen beruht, am besten im lebendigen Betriebsleben selbst gedeihen kann.

Aber trotz all dieser Maßnahmen konnte doch die erwähnte Lücke in der Ausbildung von Meister-Leitern nicht ausgefüllt werden. Wenn auch das Gewerbe längst die Gefahr einseitiger Spezialausbildung erkannt und durch ausgezeichnete Fachschulen, die unter eigener Aufsicht geführt werden, das Manko in der Ausbildung des Lehrlings zu ergänzen sucht, so ist damit noch keineswegs die Bahn für das, was wir letzten Endes erwarten müssen, frei geworden – ich meine – für die Erziehung von geschmackbegabten, die Gesamt-Technik beherrschenden Betriebs-Leitern. Der Lehrling lernt in der Fach-

schule wohl die Nebensparte, im Berufsleben eröffnet sich ihm aber keine Gelegenheit, sie als Gehilfe praktisch weiter zu üben und sich vollends darin auszubilden und da auch bei uns, genau wie in anderen Gewerben, die Übung den Meister macht, verlernt er nur allzu leicht das nur locker sitzende Gelernte wieder. Nachdem uns also unser durch die Fachschulen ergänztes Lehrsystem im eigenen Betrieb vollauf für die Ausbildung unserer Spezialgehilfen genügt, fehlt uns trotzdem noch eine höhere Stätte, an der die tüchtigsten unseres Gewerbes das zu erlernen vermögen, was eigentlich zum Meister-Leiter gehört.

Meine Herren! Als Organisator und Schöpfer der heutigen Bruckmannschen photomechanischen Technik habe ich mich viele Jahre hindurch gerade mit dem Problem der Erziehung unseres Personal-Nachwuchses aufs Eingehendste beschäftigt und meine Erfahrungen dort in die Praxis umgesetzt. Viele von Ihnen kennen ja auch das Resultat meines Wirkens. Dort habe ich mir meine Nachfolger auserwählt und zum Teil sogar vom Lehrling an erzogen oder deren Entwicklung überwacht, gelenkt und gefördert. Dort habe ich auch beobachten können, auf was es bei solcher Erziehung in Wirklichkeit ankommt und die Grundprinzipien zu dem erfaßt, was nach dieser Richtung hin zum Wohl des Gewerbes an einer Stätte wie die Leipziger Akademie durchgeführt werden kann. Zunächst einmal hat die früher im gleichen Sinne wie die übrigen Institute lehrende Akademie, jetzt schon mit dem System der Erziehung von Anfängern gebrochen. Im gewöhnlichen Schulwesen statt in der Betriebspraxis muß diesen ja die Technik wirtschaftlicher Arbeit, dann der von unten herauf aus der Praxis gewonnene weitere Blick, dem einen wie dem anderen das richtige Sehen, fehlen. All das zu verbinden, jedem das ihm Fehlende zu geben, soll aber von jetzt ab die Aufgabe der Akademie sein; sie will Meister des Faches erziehen! Dem Begriff „Akademie" entsprechend, sollen nur noch Fortgeschrittene, mit dem Berufsleben Verwachsene als Auszubildende aufgenommen werden, und zwar mit dem Ziele der Festigung von allem, was für den tüchtigen Sparten- oder Betriebsleiter zu wissen und zu können notwendig ist. Was solche Leute von dieser Stätte mitnehmen, können sie dann bei ihrer Rückkehr zum Berufsleben im gleichen Geiste auf die übrige Gehilfenschaft übertragen und damit zur Hebung des gesamten Handwerks beitragen. Nur auf diesem Wege läßt sich eine größere Einheitlichkeit auf das fachtechnische Können des Gesamtpersonals unseres Gewerbes übertragen.

Daß aber eine so hohe Aufgabe nicht wie bisher auf dem Schulwege zu erreichen ist, wird Ihnen ohne weiteres klar sein. Die Auszubildenden sollen ja nicht bloß lernen wie gute Negative oder gute Ätzungen herzustellen sind, oder Farb- und Tonwerte richtig zu erkennen, sie sollen, um neue Anregungswerte mitnehmen zu können, auch lernen, die Übersicht über das Ganze in sich aufzunehmen, wirtschaftlich zu denken und die richtigen Grenzen des aus den Verfahren Herauszuholenden zu erfassen. Das zu erreichen ist nur möglich in einer auf höchste Qualitätsleistung von rein wirtschaftlichen Gesichtspunkten aus geleiteter, wenn auch noch so kleiner Lehrwerkstatt, in der alle wesentlichen Verfahren ausgeübt werden, und zwar im Geiste des Ernstfalles des Betriebslebens selbst. An Stelle der Demonstration und des Pröbelns soll der lebendige Betrieb gesetzt werden. Damit folgen wir lediglich allen anderen Handwerken des Kunstgewerbes, die längst auf diesem Wege die Ausbildung ihres Nach-

wuchses erhalten. Damit kann auch die Akademie die abseits vom Konkurrenzkampf liegende Stätte zur Ausarbeitung schwebender, praktischer Probleme für das Gewerbe werden und dazu ist sie auch einzig=artig als Pflegestätte für unser Gewerbe geeignet. Wir dürfen nie vergessen, daß unser Gewerbe nicht auf Theorie und Wissenschaft beruht, sondern auf Kunst und auf Handwerk. Mit einem Direktor wie Professor Walter Tiemann, an der Spitze eines Stabes hervorragender graphischer Künstler, ist es auch ohne weiteres klar, daß die Herren, die in dieser Lehrwerkstatt lernen, außer dem rein Technischen und wirtschaftlichen, auch nebenbei, ihnen vielleicht sogar unbewußt, einen Fond von Geschmacksempfindung mitnehmen, die ihnen im realen Betriebsleben zu erlangen absolut verschlossen ist. Aber auch unseren Kaufleuten, die im aufreibenden Konkurrenzkampf nur allzu selten Gelegenheit finden, tiefere Einblicke in die von ihnen vertretenen Techniken zu tun, könnten in einer solchen Lehrwerkstatt in wenigen Tagen mehr Ersprießliches erfassen und erleben, als sonst in Monaten im eigenen Geschäft. Der Kaufmann soll ja nicht nur Aufträge holen, er soll sie auch kreieren können durch Anregungen wo sie noch nicht vorhanden sind. Damit entwickelt er die Nachfrage. Aber dazu braucht er ein tieferes Verständnis der technischen Leistungsmöglichkeiten des Gewerbes als sie in den vier Wänden seines Büros zu holen ist; denn ein für alle mal wird der Grundsatz bestehen: daß die vielseitigste und beste Qualität der billigste und zuverlässigste Aquisiteur ist und daß die beste kaufmännische Kraft versagen muß, die keine schlagfertige Technik hinter sich hat.

Ich bin mir ja wohl bewußt, daß die Organisation einer solch eigenartigen Lehrwerkstatt bis zu deren einwandfreien Funktion Jahre der ernstesten, gemeinschaftlichen Zusammenarbeit mit meinen Kollegen und dem Werkstattstamm erfordern wird. Mit dem Ihnen hier erklärten Ziel vor Augen überschreitet sie aber auch bei weitem den bisherigen Rahmen der allgemeinen staatlichen Förderung der Gewerbe und Künste, denn sie dient unmittelbar unserem Gewerbe als Ganzes.

Meine Herren! Der Entschluß, das Betriebsleben mit einer Lehrstelle an der Leipziger Akademie einzutauschen war – aus den vorher erwähnten Unzulänglichkeiten unserer bisherigen Lehranstalten heraus – für mich kein leichter. Aber nachdem ich dieses vor 150 Jahren zur Pflege der Graphik gegründete, in seiner großzügigen Anlage einzig in der Welt dastehende Institut näher kennen lernte, war es mir klar, daß hier die einzige Stätte in Deutschland für die Durchführung einer so hohen Aufgabe gefunden sei. Hier läßt sich für die Gesamtheit des Gewerbes durchführen, was im Betriebsleben sonst nur immer einer einzelnen Firma übermittelt werden kann. Dem mir verbleibenden Rest eines langen, arbeitsreichen Lebens der Errichtung dauernder erzieherischer Grundlagen für das Gedeihen unseres Gewerbes widmen zu können, ist dabei mein einziges Ziel. Als aus der Praxis Hervorgegangener, 30 Jahre mit dem Gewerbe in Deutschland Verwachsener, wende ich mich auch mit einem Gefühl der Selbstverständlichkeit zuerst an Sie mit dem Wunsche, daß der Bund, ja das ganze Gewerbe, der neuen Lehrwerkstatt Pate stehen möge, daß es uns Vertrauen entgegenbringt, und daß es in innigem Zusammenhalt mit uns die Früchte, die wir hervorzubringen vermögen in dem Bewußtsein übernimmt, auch seinerseits mitzuwirken an einer Tat weitblickender Selbsterhaltung.

Poeschel & Trepte, Leipzig



ARCHIV FÜR BUCHGEWERBE UND GRAPHIK

BEGRÜNDET VON ALEXANDER WALDOW

BAND 58 JAHRGANG 1921 HEFT 3/4

Die Frühjahrs-Bugra-Messe 1921

Berliner Graphik und Buchgewerbe

Rundschau

Bücher-Besprechungen und -Eingänge

Die künstlerische Ausstattung dieses Heftes war der Landesgruppe Berlin-Brandenburg des Bundes Deutscher Gebrauchsgraphiker E. V. übertragen / Es ordneten an: O. H. W. Hadank den Artikel „Berliner Gebrauchsgraphik", H. Th. Hoyer „Berliner Freie Graphik", Roman Busse „Künstler und Wertpapiertechnik", E. R. Vogenauer „Berliner Buchbinderei", Ernst E. F. Knodel „Rundschau", „Bücherbesprechungen und -Eingänge", Titel und Mitgliederverzeichnis / Umschlag von Ernst Böhm, im Offsetverfahren gedruckt bei Otto Elsner, Berlin S 42, Oranienstr. 140/42 / Druck des Heftes und Herstellung der Druckstöcke durch die gleiche Firma / Buchbinderarbeit von D. Bleistein (Wilh. T. Bruer Nachf.), Berlin SW 48, Friedrichstr. 16

VERLAG DES DEUTSCHEN BUCHGEWERBEVEREINS IN LEIPZIG

Durch das Hinscheiden des hochverehrten Begründers und Altersvorstehers unseres Vereins,

GEHEIMRAT DR. OSKAR VON HASE

sind wir in tiefe Trauer versetzt worden. Mit weitschauendem Blick hat der Verewigte im Jahre 1884 in Gemeinschaft mit C. B. Lorck den damaligen «Centralverein für das gesamte Buchgewerbe» ins Leben gerufen, und jener schöpferischen Tat sind ungeahnte Entwicklungen und Anregungen technischer und künstlerischer Art gefolgt. Nicht nur seine Heimatstadt Leipzig und sein engeres Vaterland, sondern das ganze deutsche Buchgewerbe und was zu diesem in Beziehung steht, sind ihm zu bleibendem Danke verpflichtet.

DER VORSTAND DES DEUTSCHEN BUCHGEWERBEVEREINS

Geheimer Hofrat Dr. L. Volkmann, 1. Vorsteher

Curt Richter, Verwaltungs-Direktor

In den Deutschen Buchgewerbeverein wurden im Monat Januar als Mitglieder aufgenommen:

1. Johannes Aßmus i. H. Der Buchladen Commeter, Hamburg.
2. Herbert Bargweger i. H. C. Wintersche Universitäts-Buchhandlung, Heidelberg.
3. Ferdinand Bauer, Druckerei-Direktor der „Tyrolia" G. m. b. H., Wien.
4. Architekt Friedr. Bauer, Werkstätte für Künstler-Buntpapiere, Konstanz.
5. Emil Böhme i. Fa. Böhme & Lehmann, Buchdruckerei, Leipzig-Eutritzsch.
6. Karl Bremser i. H. Gustav Fischer, Verlagsbuchhandlung, Jena.
7. Otto Bruère i. Fa. Jos. Singer, Verlag, Leipzig.
8. Buchdrucker-Gemeinschaft, Darmstadt.
9. Carl Busch i. Fa. Magdeburger Gravieranstalt vorm. Edm. Koch & Co., G. m. b. H., Magdeburg.
10. H. Eser i. Fa. Raumer & Braun G. m. b. H., Buchbinderei, Leipzig.
11. P. J. Fischer i. F. Keystone Printed Specialties Co., Scranton, Pa.
12. Hermann Franke i. Fa. Brandenburgische Buchdruckerei und Verlag, Berlin-Schöneberg.
13. H. Gerstenberg, Direktor der Firma Gebr. Junghans, Buchdruckerei, Leipzig.
14. Karl Glausch i. Fa. Emil Glausch, Buchdruckerei, Leipzig-R.
15. F. Göbl Fil, Königl. Hofbuchdruckerei, Bukarest.
16. Jan Gotthard i. H. J. Otto Verlag, Prag.
17. Professor Fritz Goetz, an der Akademie für graphische Künste, Leipzig.
18. Hans Harrassowitz i. Fa. Otto Harrassowitz, Antiquariat und Verlag, Leipzig.
19. Georg Heinze i. Fa. T. T. Heinze, Geschäftsbücherfabrik, Brieg, Bez. Breslau.
20. Georg Hirt-Reger i. Fa. Hirt & Sohn, Verlagsbuchhandlung, Leipzig.
21. Richard Höppner, Buchbindermeister, Berlin.
22. Fritz Jentsch i. Fa. Pantheon-Verlag, Berlin-Charlottenburg.
23. Friedrich Krause i. Fa. Maurer & Dimmick, Buchdruckerei, Berlin.
24. Dr. Heinrich Kunz, Dresden.
25. Johannes Lange, Hamburg.
26. Fritz Lattke, Kunstmaler, Vetschau (Spreewald).
27. Henry M. Loth, Treasurer, Chicago.
28. Adolf Luser, Buchdruckerei und Buchbinderei, Mähr.-Ostrau.
29. Walter Maurer i. Fa. Maurer & Dimmick, Buchdruckerei, Berlin.
30. Alfred Meister, Buch- und Kunstdruckerei, Leipzig.
31. Friedrich Meyer & Co., Buchdruckerei Lübeck.
32. Fritz Otto Münchmeyer i. Fa. Verlags- und Druckereigenossenschaft, Memmingen.
33. Otto Neu, Buchdruckerei, Frankfurt a. d. Oder.
34. W. Obermüller i. Fa. E. Schweigerbartsche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart.
35. Pas- und Kuvertfabriken Abo-Aktiebolag, Abo, Finnland.
36. Max Pfeiffer, Kopenhagen.
37. Pfeiffer & Dr. Schwandner, Chem. Fabrik, Ludwigshafen a. Rh.
38. Arnold Radziejewski i. Fa. J. S. Preuß, Buchdruckerei, Berlin.
39. Richard Sander i. Hause Edler & Krische, Hannover.
40. Max Scheibe i. Fa. Franke & Scheibe, Hamburg.
41. Fritz Schledt, Buchhandlung, Radautz.
42. Georg Schmidt i. Fa. Hahnsche Buchhandlung, Hannover.
43. Carl Schneider, Direktor des Vereins Stralsunder Spielkartenfabriken vorm. Schneider & Co., Altenburg, S.-A.
44. Philipp Seitz, Graphiker, Nürnberg-Ebensee.
45. Paul Steegemann, Verlag, Hannover.
46. Franz Steiner jun. i. Fa. C. Schulze & Co., G. m. b. H., Gräfenhainichen.
47. Julius Sitzel, Direktor der Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart.
48. Hermann Ludwig Ullrich, Solingen.
49. Hermann Weigel i. Hause Selmar Bayer, Berlin.
50. Hans Winter, Buchdruckerei, Charlottenburg.

Leipzig, den 1. Februar 1921

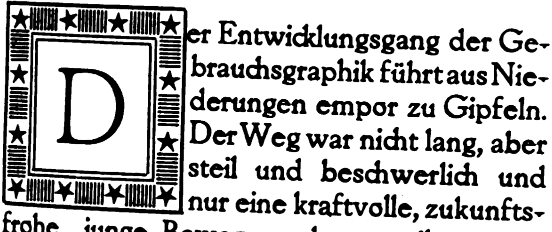
DIE GESCHÄFTSSTELLE DES DEUTSCHEN BUCHGEWERBEVEREINS

Curt Richter, Verwaltungsdirektor



BERLINER GEBRAUCHSGRAPHIK

Von Dr. Walter F. Schubert, Berlin



Der Entwicklungsgang der Gebrauchsgraphik führt aus Niederungen empor zu Gipfeln. Der Weg war nicht lang, aber steil und beschwerlich und nur eine kraftvolle, zukunftsfrohe, junge Bewegung konnte ihn in so kurzer Frist bewältigen, wie es der Gebrauchsgraphik gelungen ist. Es war nie ein leichtes und müheloses Wandern im Tal unter Rosen. Sonderlich nicht in Berlin. Wenn wir auch hier ein rascheres Zeitmaß und eine stärkere Ausnutzung aller Möglichkeiten gewohnt sind, als im ruhiger dahingleitenden Leben und Treiben der Provinz, so muß man — zumal angesichts der besonderen Schwierigkeiten, die aller Kunst und nicht zum wenigsten der Nutzgraphik gerade hier erwachsen — doch mit ehrlicher Freude feststellen, daß in Berlin während eines Vierteljahrhunderts Erfolge auf künstlerischem Gebiet erreicht wurden, wie sie in solchem Maße und in der gleichen Breite keine andere Großstadt der Welt aufzuweisen hat.

¶ Es ist ein glückliches Zusammentreffen, daß der Bund Deutscher Gebrauchsgraphiker gerade das Jahr 1921 und den gegenwärtigen Zeitpunkt zum Anlaß nimmt, in einem Sonderheft der Berliner Gebrauchsgraphik ein Wahrzeichen zu errichten und einen Überblick über das Schaffen der Meister von heute zu bieten. Stiftet er doch damit zugleich ein Erinnerungsmal, das späteren Geschlechtern immer vor Augen führen wird, auf welcher hohen Stufe der Entwicklung die graphische Zweckkunst der Reichshauptstadt am Ende ihrer ersten fünfundzwanzig Jahre angelangt war.

¶ Die hammerbewehrte Faust des Sütterlinschen Plakats für die Berliner Gewerbe-Ausstellung von 1896 darf nicht nur als Symbol des kraftvoll zum Licht drängenden industriellen Aufblühens Berlins gelten, sondern sie ist auch zum Sinnbild einer neuen kunstgewerblichen Regung geworden, die alte Werte zerschlug und jungem aufbegehrenden Wollen den Weg bahnte. Was Norddeutschland vor 1896 an Plakaten hervorgebracht hat, ist lediglich buntes Bilderwerk. Von Fernwirkung, Flächenverwertung und Zweckbeachtung ist da nirgends eine Spur zu bemerken. Nach 1895 konnte ein französischer Schriftsteller von der deutschen Plakatkunst behaupten, daß es schwer sein würde, über sie eingehender zu sprechen, aus dem einfachen Grunde, weil sie nicht existiere. Mit jenem Hammerschlag dann wurde es anders. Soviel wir auch nach unsern heutigen Anschauungen an dem Plakat von Sütterlin auszusetzen haben, so beladen mit überflüssigem Beiwerk es uns jetzt erscheint: damals war es ein Ereignis von tiefgreifendster Bedeutung. Aus diesem Blatt sprach zum erstenmal zündender Plakatgeist zu den aufhorchenden Massen. Es rüttelte die Geister mächtig auf und gewann der

Plakatkunst Jünger und Freunde in Scharen. Unter den Freunden befand auch ich mich und ihm verdanke ich die Anregung zur Gründung meiner Plakatsammlung. Daß es in einer für die damaligen Verhältnisse gewaltigen Auflage von 100000 Stücken hergestellt und weithin über die deutschen Lande verbreitet wurde, hat unstreitig viel zur Werbung für die neue Bewegung beigetragen. Wie stark es in Berlin wirkte, wissen wir aus der Edelschen Übersetzung für die Barrisons. Sein Schöpfer hat freilich für die Förderung des jungen Kunstzweiges nichts sonderlich Wertvolles mehr beigetragen. Dagegen griff Edmund Edel kräftig in die Speichen des langsam in Gang kommenden Rades und erwarb sich die größten Verdienste um die junge Berliner Plakatkunst. Aber es blieb fürs erste bei Einzelleistungen. An Aufträgen herrschte Mangel. Die Mehrzahl der Besteller verhielt sich noch ablehnend, wollte lieber das altgewohnte Bild, nicht die neue Flächenkunst. Eine weitere Hemmung für eine gedeihliche Entwicklung lag in der Vorherrschaft des sogenannten Blankoplakats. Es ist das Verdienst der Kunstanstalt von Hollerbaum & Schmidt, deren Inhaber Gumprecht sich auf das wärmste der neuen Bewegung annahm, gegen das Übel der Blankoplakate erfolgreich vorgegangen zu sein und die Bestellerkreise über die Bedeutung und den Wert der künstlerischen Reklame aufgeklärt zu haben. Als erste fanden sich die Verleger großer Tageszeitungen und Zeitschriften mit Aufträgen ein. Vom «Berliner Lokal-Anzeiger» bis zum «Vorwärts» reichte dieser löbliche Eifer. Der Verlag Scherl ist sich darin stets treu geblieben und hat damit zum Ausbau der Berliner Gebrauchsgraphik viel beigetragen, sei es, daß er seine eigenen Verlagserzeugnisse anpries oder daß er von ihm veranstaltete Unternehmungen anderer Art (wie die Einschienenbahn, die Flugvorführungen der Zipfel, Wright u. a.) der Beachtung empfahl. Sein Beispiel riß die anderen Verleger mit empor, die nun auch ihrerseits Autorennen und Flugwettbewerbe zuwege brachten und dafür in Künstlerplakaten Stimmung machten.

¶ Durch diese Bearbeitung von allen Seiten war allmählich auch das Bollwerk, hinter dem sich Handel und Industrie verschanzt hatten, sturmreif geworden und es dauerte nicht lange, da drang die junge Kunst siegreich über die geborstenen Mauern der Vorurteile und Verneinung in die Kontore und Fabriken ein, an manchen Stellen schneller, an anderen langsamer. Daß die Kunstausstellungen und Kunsthandlungen den neuen Lehren willig ihre Tore öffneten und den alten Rumpelkram der heraldischen und allegorischen Behelfe gern hingaben, kann nicht wundernehmen. Bedeutsamer war schon, daß hinfort auch keine sonstige Ausstellung des Künstlerplakats entraten mochte. Bei der großen Auflagenhöhe dieser Blätter und ihrer weitverästelten Verbreitung über Stadt und Land wurden der jungen Kunst reiche Möglichkeiten zur Aufklärung und Erziehung der breiten Volksschichten gegeben. Für Berlin, dessen Vergnügungsdrang seit jeher nicht minder lebhaft ist, als sein Arbeitseifer, leisteten in dieser Richtung vor allem die Plakate der Theater und Zirkusunternehmungen und all der andern Vergnügungsstätten vom eleganten Ballsaal und der vornehmen Bar bis hinunter zum radaulustigen Rummelplatz gute Helferdienste. Es brauchte nur einer einmal den Anfang machen, ein Stein aus der Mauer gebrochen sein, dann kam die Sache rasch in Gang. Und immer breiter wurde die Grundlage, auf der sich die Berliner Künstlergraphik entfalten konnte. Schuhwaren- und Modegeschäfte, Zigaretten- und Nährmittelfabriken haben wohl mit am frühesten sich die Errungenschaften der jungen Bewegung zu eigen gemacht.

¶ In erster Linie stand bei jedem Sturm allezeit das Plakat. Ihm dankt die neuzeitliche Gebrauchsgraphik ihr Entstehen, seine Stoßkraft trug ihr einen Sieg nach dem andern ein. Dabei hatte das Plakat gerade in Berlin mit Schwierigkeiten zu kämpfen, die anderwärts nicht bestanden. Einmal war hier für den künstlerisch und werbetechnisch weit vorteilhafteren Anschlag auf Tafeln, wie ihn München in so ausgedehntem Maße kennt, keine Gelegenheit gegeben. Man war vielmehr auf die Säule und im wesentlichen auf das sogenannte Fünferformat angewiesen. So mußten die Berliner Plakatkünstler von vornherein auf die reichen Möglichkeiten verzichten, die sich ihren

süddeutschen Berufsgenossen in dem schönen Hochformat der Münchener Tafeln erschlossen. Wie schwierig die Aufgabe war, für Berlin ein gutes Plakat zu schaffen, zeigte sich stets dann am deutlichsten, wenn ein Münchener Meister einen Plakatauftrag für Berlin erhielt. Man braucht nur den Stiller-Schuh von Bernhard mit dem von Hohlwein zu vergleichen, dann weiß man Bescheid. Die heftige Brandung des Berliner Straßenverkehrs, das eilige Hasten, die Geschäftigkeit und Inanspruchnahme der Menschen hier machten eben einen Plakatstil notwendig, der für malerische Beschaulichkeit keinen Raum bot, der vielmehr an Knappheit und Eindringlichkeit das Äußerste aufbringen mußte. So wurde Berlin ganz von selbst die Schirmherrin und Pflegemutter des Sachplakats, dieses mit breitester Fläche, mit größter Schlichtheit, mit kühlster Abgewogenheit vorgehenden Werbers, neben den dann später das mit denselben technischen Mitteln arbeitende, aber geistig beweglichere und unterhaltendere rein abstrakte Plakat trat. Hier werden alle malerischen Regungen, wie sie namentlich die süddeutsche Graphik so üppig und so liebenswürdig oft durchziehen, rücksichtslos unterdrückt und nur das unbedingt Nötige, auf das Wirkungshöchste gesteigerte Einfachste, das imstande ist, sich im Weltstadtgetriebe durchzusetzen, wird zugelassen. An die Künstler selbst wurden hier in bezug auf Umfang und Schnelligkeit der Arbeit häufig Forderungen gestellt, die typisch amerikanisch sind und eine freundliche und geruhige Art des Schaffens zur Unmöglichkeit machen. Ein anderer Nachteil, dem die Plakatkunst in Berlin ausgesetzt ist, und den München gleichfalls nicht in solchem Maße kennt, sind die Riesenmassen von Auflagen, die so billig als möglich in kürzester Frist verlangt werden. Da muß oft ein elendes Papier herhalten, die wenigen an sich schon zulässigen Farben leiden durch schlechten Druck: kurz, es kommt unter der Hetzpeitsche „billig und rasch" ein Plakat an die Säulen, demgegenüber schon ein künstlerisch mäßiges Münchener Blatt die Vorteile der kleineren Auflage, des besseren Papiers, des schöneren Drucks hervorkehren kann. Daß wir gerade unter den Filmplakaten so häufig diesen Mängeln begegnen, ist um so bedauerlicher, als Berlin, das den Mittelpunkt der deutschen Filmindustrie bildet, das ganze Reich mit seinen Kinoplakaten überschwemmt. Da muß dann eben die künstlerische Qualität des Entwurfs in die Bresche springen, wenn die drucktechnische Ausrüstung versagt. Wie gut ihr das vor der großen Menge gelingt — das kleine Häuflein der Kundigen und der kritisch Prüfenden scheidet von vornherein aus —, das bezeugen die Erfolge zahlreicher mit Aufträgen stets reich bedachter Berliner Plakatkünstler.

¶ Diesen vielbegehrten Meistern, wie natürlich auch ihren Nachläufern und dem Troß der Stümper, bieten sich in Berlin noch mancherlei andere Möglichkeiten der Verwertung und Verwendung ihres Plakatentwurfs, die typisch für Berlin und eine Besonderheit der Reichshauptstadt sind. Da ist vor allem die Schnellbahnreklame, die einmal große Flächen in den Bahnhöfen der Hoch- und Untergrundbahn und zum andern wieder kleine Felder an den Türen und über den Sitzen im Innern der Wagen den Künstlern zur Verfügung stellt. So ist der Berliner Plakatzeichner imstande, sein Säulenplakat sowohl vergrößert als verkleinert dem Publikum erneut vor Augen zu führen und damit starke Tiefenwirkungen zu erzielen. Insonderheit die langgestreckten Hallen der Hochbahnhöfe sind zu dauernden Plakatausstellungen geworden und bieten so eine gewisse Entschädigung für den Mangel an einer geschlossen durchgeführten Straßentafelreklame. Wie in den Zügen der Hoch- und Untergrundbahn, so sind auch in den Wagen der elektrischen Straßenbahnen, in den Automobilomnibussen und in den Stadt-, Ring- und Vorortzügen den Kleinplakaten überall Unterkunftsstätten eingerichtet worden. Straßenbahnen und Automobilomnibusse haben zudem auch noch die Außenreklame bei sich zu Gaste geladen und an den Wagendächern in langen Streifenplakaten untergebracht. Bei den Straßenbahnen gesellte sich noch die Vorder- und Hinter-Plattform ergänzend hinzu. Wenn unter den Nachwehen eines verlorenen Krieges alle der Allgemeinheit Kohle entziehenden Werbemittel, wie die einst in Berlin so weitverbreiteten Lichtreklamen, in Wegfall kommen mußten, und

manche absonderlichen Reizmittel, wie Flugzeuge mit gabenspendenden Füllhörnern oder Lenkluftschiffe mit Aufschriften ob des Machtgebots der heute über Deutschland herrschenden Entente nicht mehr zur Anwendung gelangen dürfen, so kann man das namentlich bezüglich der Lichtreklame zum Heil unserer armen Augen nur begrüßen. Für Ersatz hat die findige Berliner Reklame ohnehin gesorgt, indem sie mit der Reichspostverwaltung Verträge einging, die nicht nur die Pulte der Schalterräume, sondern neuerlich auch die Straßenbriefkasten zu privaten Werbezwecken freigaben.

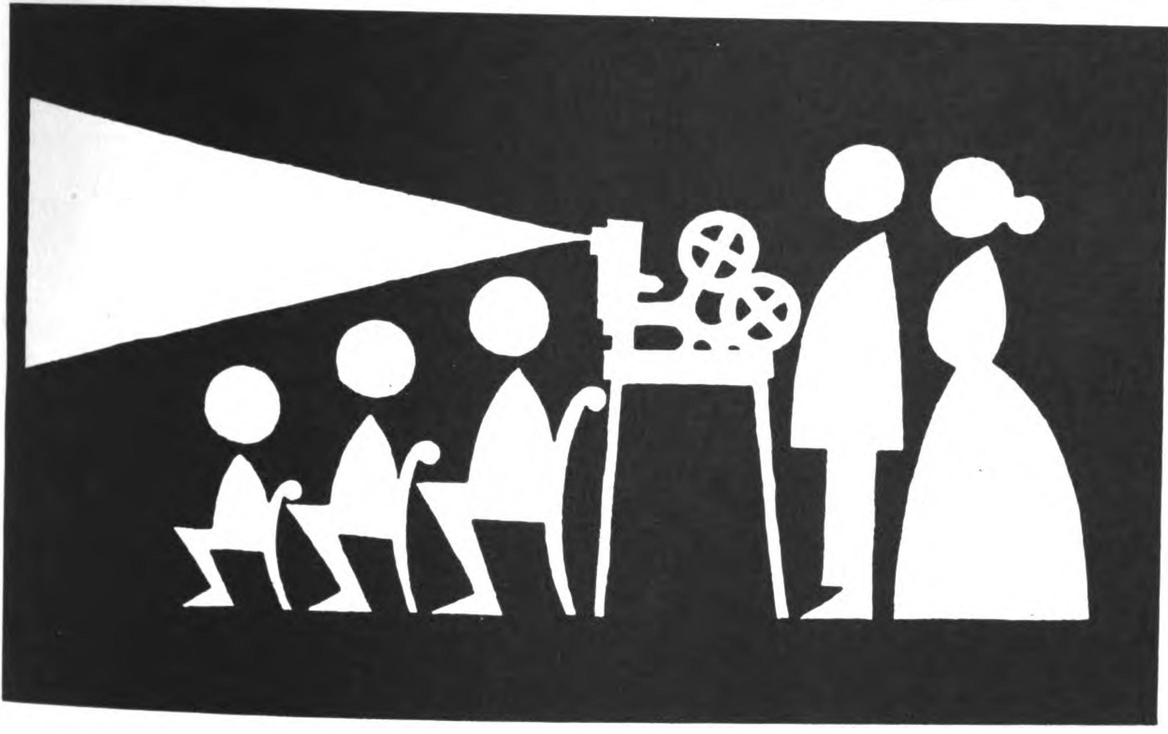
¶ Wie hier die Leitung eines der wichtigsten Verwaltungszweige der Staatsregierung mit den alten Überlieferungen brach, so haben auch sonst unter den veränderten Verhältnissen die amtlichen Stellen der Werbekunst gegenüber ihre oft scharf ablehnende Haltung geändert. Es wurde sogar der Posten eines Reichskunstwarts neu geschaffen, der den Bestrebungen der Gebrauchsgraphiker auf Durchdringung der amtlichen Graphik mit künstlerischen Werten hilfreich begegnen soll. Da Berlin Ausgangspunkt fast der gesamten amtlichen und aller heute in üppiger Blüte stehenden politischen Propaganda ist, so haben sich den reichshauptstädtischen Gebrauchsgraphikern viele neue Wege erschlossen, ihrer Kunst Auswirkung in Breite und Tiefe zu geben. Wie weit im übrigen der Einfluß des Reichskunstwarts sich erstreckt, ob es ihm vor allem möglich sein wird, dem Amtsschimmel eine schnellere Gangart beizubringen und ihn an die neue künstlerische Kost zu gewöhnen, bleibt abzuwarten. Die Hoffnung aller Künstler, die besten Wünsche aller Freunde guter Graphik geleiten ihn auf seinem gewiß dornenreichen Wege, der beim Plakat nicht halt machen darf, sondern vor allem auch die amtliche Kleingraphik einer scharfen Durchjätung und Veredelung unterziehen muß.

¶ Tritt neben der im Straßenbild so stark ins Auge springenden Großgraphik die Kleingraphik in der Öffentlichkeit auch erheblich zurück, weil sie nicht hunderten zugleich ihre Botschaft kundtun kann, sondern auf die Bearbeitung des einzelnen angewiesen ist, so hat sie dafür vor jener voraus, daß ihr größere technische Mannigfaltigkeiten und feinere künstlerische Möglichkeiten zu Gebote stehen. Von beiden Wirkungsträgern hat die Berliner private Kleingraphik den weitgehendsten Gebrauch zu machen verstanden. Und sie hat glänzende Erfolge damit erzielt. Gehört es doch nunmehr zu den Selbstverständlichkeiten für eine auf ihren Ruf bedachte Firma, sich einen Briefkopf, eine Schutzmarke, einen Katalog von Künstlerhand herstellen oder überhaupt ihren gesamten werbegraphischen Bedarf nach Künstlerentwürfen durchgestalten zu lassen. Wir haben in Berlin gerade von dieser einheitlich nach künstlerischen Gesichtspunkten aufgebauten kaufmännischen und industriellen Gesamtwerbung eine ganze Reihe vorbildlicher Beispiele aufzuweisen — um die alphabetischen Grenzen abzustecken —, von der A.E.G. bis zur Zentrale für Weinvertrieb. Daß die Berliner Verleger sich den Veredelungsbestrebungen der Gebrauchsgraphiker mit Verständnis und teilweise sogar mit beseeltem Eifer angeschlossen und nicht nur die Stirnwand, sondern meist durchweg den ganzen Organismus ihrer Bücher, Noten und Zeitschriften der schmückenden Künstlerhand überlassen haben, darf nicht unerwähnt bleiben.

¶ Man muß überhaupt mit freudiger Genugtuung feststellen, daß die Berliner gebrauchsgraphische Kunst auf allen Gebieten, denen sie ihre Arbeit zuwandte, dank des nimmermüden Vorkämpfertums ihrer Jünger siegreich geblieben ist und daß sie aus einem dürren und sandigen Boden ein Erntefeld mit guten Erträgen für Kunst und Künstler zu schaffen verstanden hat. Indem sich ihre Meister und Jünger in einer festen Organisation vereinigten und den Bund Deutscher Gebrauchsgraphiker ins Leben riefen, der die gesamte nutzgraphisch tätige deutsche Künstlerschaft umfaßt und kürzlich in einer Landesgruppe Berlin-Brandenburg die Großberliner Mitglieder noch enger zusammengeschlossen hat, schmiedeten sie sich eine neue und starke Wehr, die sie instand setzt, beiden — der Kunst und den Künstlern — Schutz und Schirm zu bieten, in Frieden ihre Freiheit und ihr Können auszubauen, aber auch gegebenenfalls in Angriff und Verteidigung ihre wirtschaftlichen Rechte zu wahren.









Silhouette: Fries / Anzeige Heimlicht: Lucian Bernhard
Zeitungskopf Allgemeine Industrie- und Gewerbezeitung: Paul Süßmann d. J. †.





Das Offizierkorps
des
zweiten unterelsässischen
Feldartillerie Regiments
Nr. 67
seinen Angehörigen
1914-1918
zur Erinnerung an
das Ringen Deutschlands
mit einer Welt von Feinden,
an Tapferkeit bis in den Tod,
Opfermut,
Treue und Kameradschaft.

Der letzte Kommandeur ★ Oberstleutnant a. D.

Schiff auf Strand!

Ein Helgoländer Roman
von
META SCHOEPP

Neujahrskarte, erste und dritte Seite: Ernst Böhm
Gedenkblatt: H. Th. Hoyer / Umschlag „Schiff auf Strand“: Martha Jäger

HOCHOFENSCHRÄGAUFZÜGE

J. POHLIG AKT. GES.
KÖLN-ZOLLSTOCK



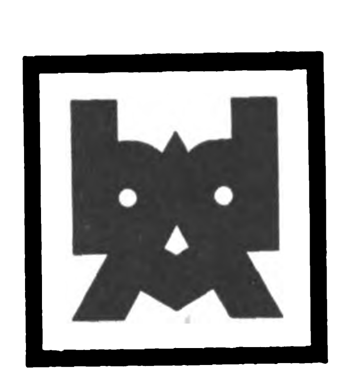


Anzeige Pohlig A.-G.: Franz A. Peffer / Umschlag Schloß Paretz: Fr. O. Muck
Marke H. S.: Willy Belling / Marke Sichelkreuz: Otto Firle



















Werbemarken Heintze & Blanckertz: Georg Wagner / Schutzmarke F.W.: Georg Breitwieser / Schutzmarken B.D.A. und Priteg: Karl Bültmann / Schutzmarke Leichner: Carlo Egler / Schutzmarke Hommel: Lucian Bernhard



Buchdruckerei

Liebers & Hamann

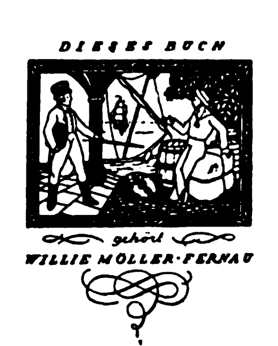


ANFERTIGUNG
MODERNSTER
DRUCKSACHEN

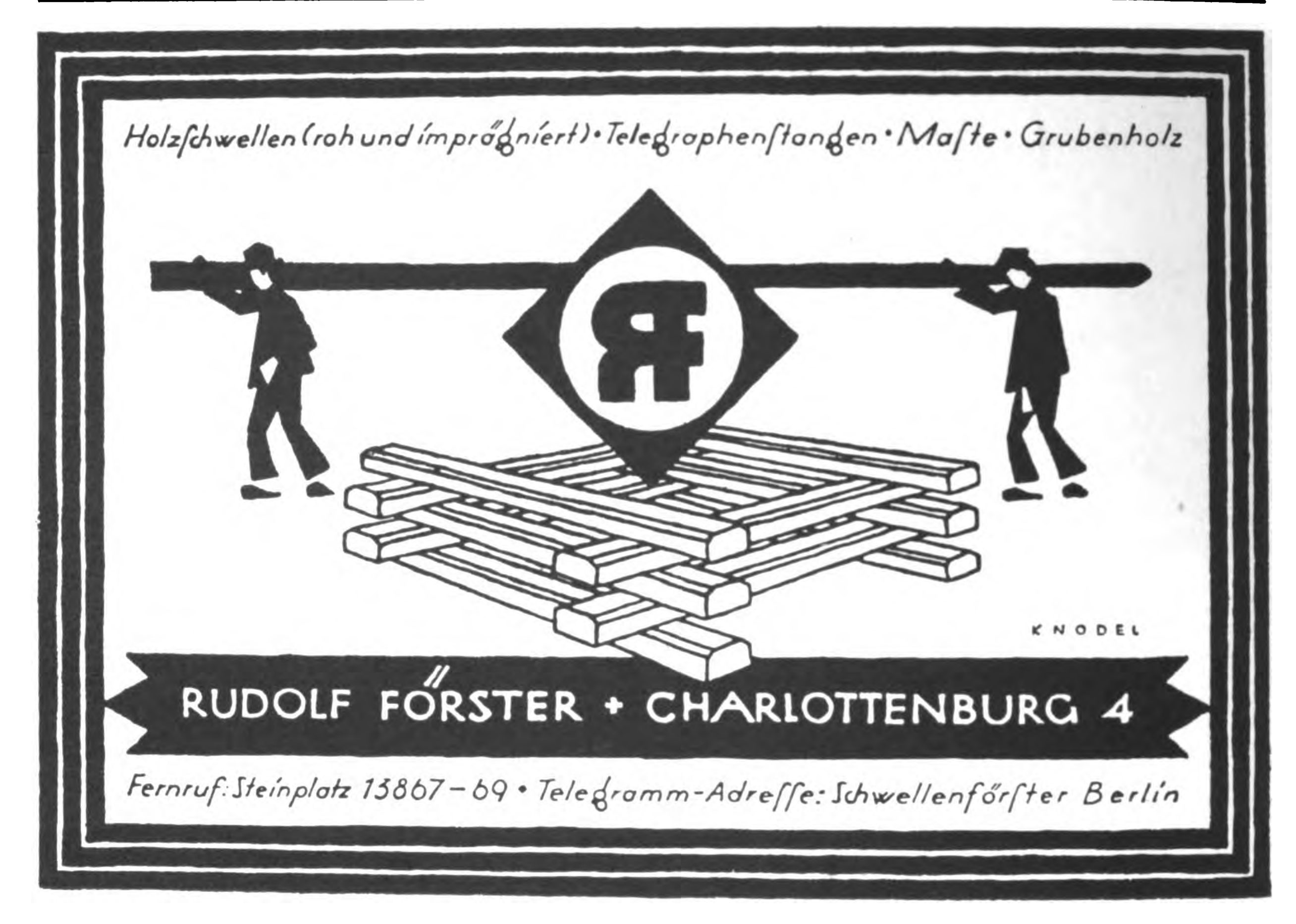
Berlin W. 50



TEL PFALZBG 4738

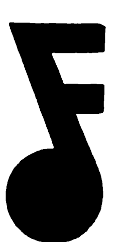


Anzeige Schloß Vaux: Béla Fischer / Geschäftskarte Liebers & Hamann: Blank
Verlags-Signet L. L.: O. H. W. Hadank / Exlibris: Möller-Fernau









Anzeige Rudolf Förster: Ernst E. F. Knodel / Anzeige Chlorosan: Lucian Bernhard
Marke H: Max Hertwig / Marke F: Georg Breitwieser

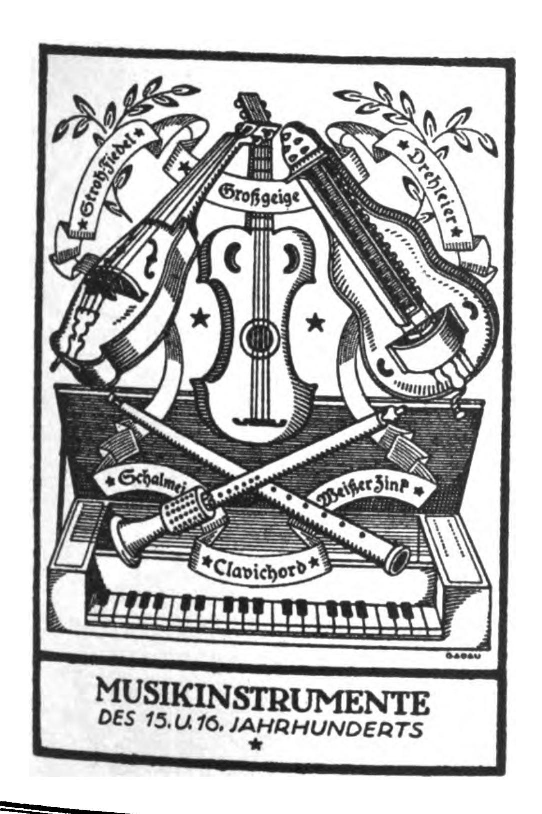
VERHAEREN

DIE GROSZSTADT LAUERT

Deutsche Nachdichtungen von Ludwig Scharf

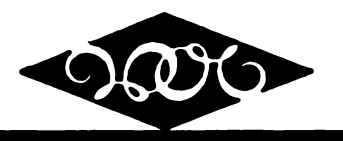
ALFRED RICHARD MEYER VERLAG BERLIN-WILMERSDORF







Umschlag „Die Großstadt lauert": Hans Heimbeck / Buchumschlag „Aus hohen Bergen": H. Th. Hoyer
Umschlag Musikinstrumente: Carl Gadau / Geschäftskarte Ehrecke: Robert L. Leonard



VEREINIGTE ATELIERS

INNENAUSBAU/KLEINKUNST/MODEN-ZIERRATE

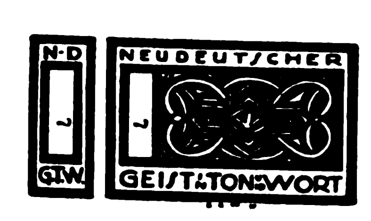
BERLIN W 10

MARGARETENSTRASSE 8
FERNRUF: KURFÜRST 6271











Briefkopf Vereinigte Ateliers: Adolphy / Katalogumschlag Siegen-Solinger: Ernst E. F. Knodel / Prospekttitel „Englische Staatsmänner": Leon Amar / Exlibris Röchling: v. Sydow / Eintrittskarte: E. Paul Weise / Exlibris Rosenbaum: H. F. Schon







Briefkopf Delikatessenhaus Lützow: Erwin Rechenberg / Briefkopf Brückner: Max Hertwig
Briefkopf Appel & Co.: Max Hertwig

















Illustration: Gadau / Katalogumschlag Camnitzer & Co.: Schwarzkopf / Marke Wilm: Tobias Schwab / Exlibris Hirsch: Schwab
Schutzmarke Ly: Gg. Wagner / Schutzm. Arnstadt: Marggraf / Schutzmarke Daimon: E.P. Weise / Schutzmarke MW: G. Breitwieser

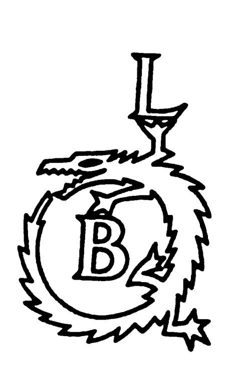










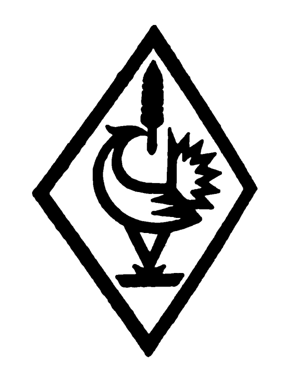


Geburtsanzeige: Otto Firle / Umschlag „Kunstabend": E. Paul Weise / Hausmarke Schmidt-Hackenberg: Tobias Schwab
Exlibris Elkisch: Ernst Böhm / Exlibris Roth: Else Suffrian / Wasserzeichenmarke: Max Hertwig









»kraftbau«

Neujahrskarte: H. Th. Hoyer
Hausmarke Ekaha, Industriemarke Kraftbau, Schutzmarke Pose: O. H. W. Hadank





Januar

S	M	D	M	D	F	S
-	-	-	-	-	-	1
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30	31	-	-	-	-	-

März

S	M	D	M	D	F	S
-	-	1	2	3	4	5
6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30	31	-	-
-	-	-	-	-	-	-

Mai

S	M	D	M	D	F	S
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30	31	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-

Februar

S	M	D	M	D	F	S
-	-	1	2	3	4	5
6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-

April

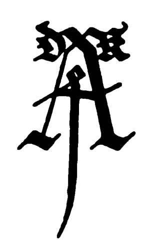
S	M	D	M	D	F	S
-	-	-	-	-	1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30
-	-	-	-	-	-	-

Juni

S	M	D	M	D	F	S
-	-	-	1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28	29	30	-	-
-	-	-	-	-	-	-







Briefkopf Schwanke: Paul Wenck / Umschlag „Arabella“: Hans Heimbeck / Aus dem Weihnachtsalmanach: Fritz Preuß
Marke Kupferberg: Muck / Marke V. V. M.: Karl Bültmann / Marke D. A. f. K.: Roman Busse









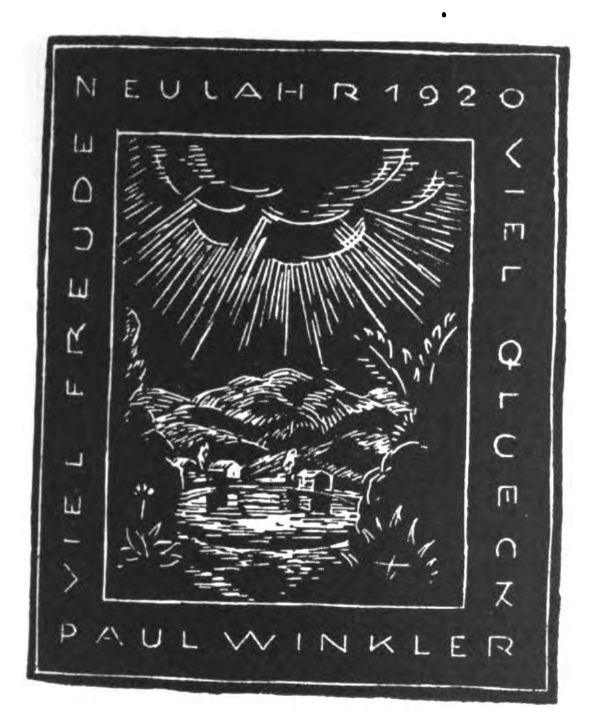




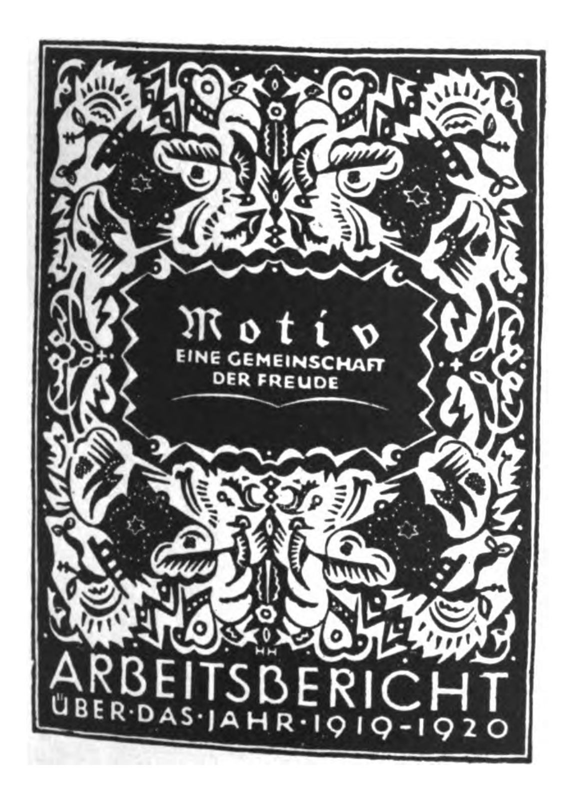


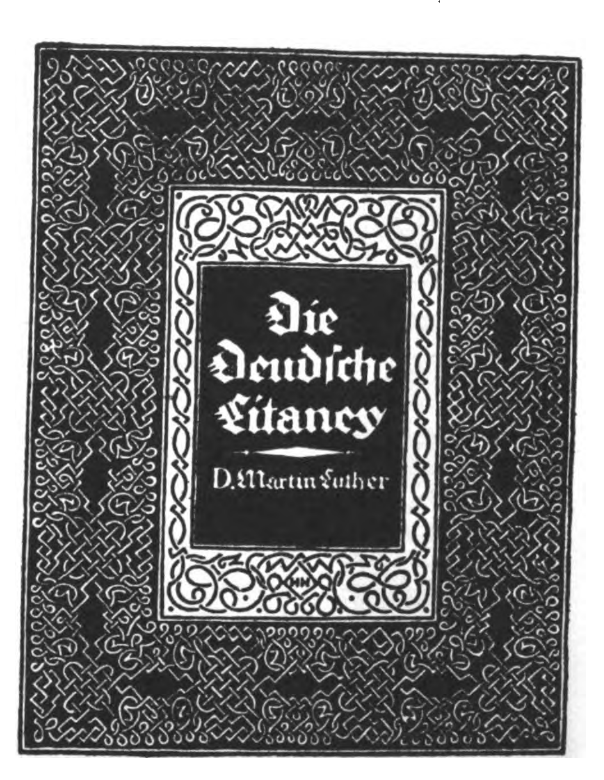


Briefkopf Bühler: Fritz Adolphy / Marke Luxor: Ernst E. F. Knodel / Eigene Marke: Carlo Egler
Marke Photohaus Heinrich: E. Paul Weise / Marke B. D. A.: Ernst Böhm / Eigener Briefkopf Paul Wenck





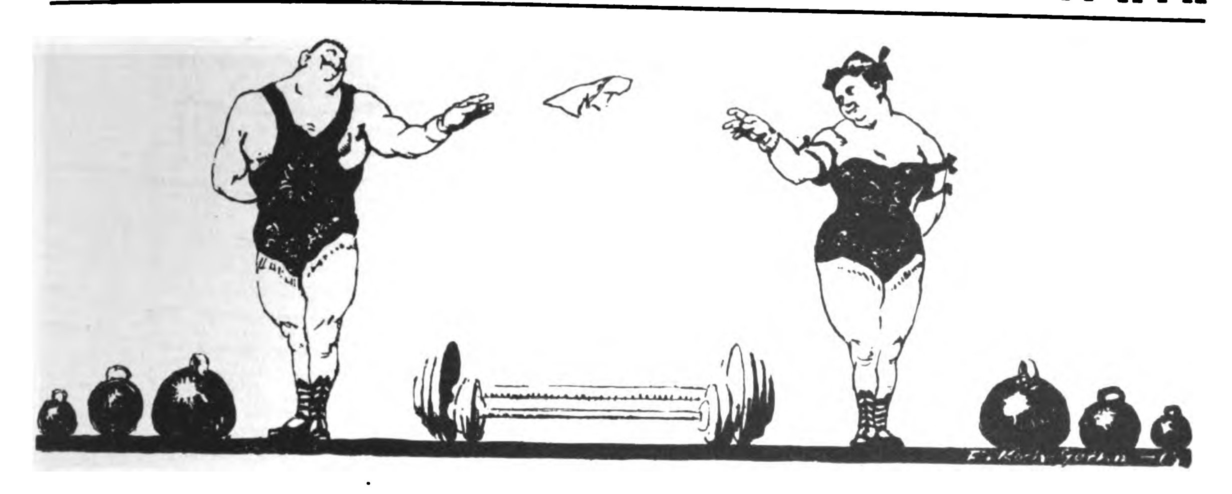




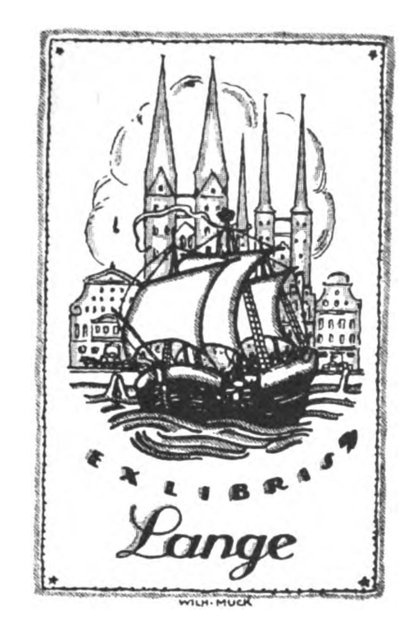
Neujahrskarte 1920: Paul Winckler-Lehrs / Holzschnitt Otto Bartelt / Umschlag „Motiv": Hans Heimbeck
Umschlag „Die Deudsche Litaney": Hans Heimbeck

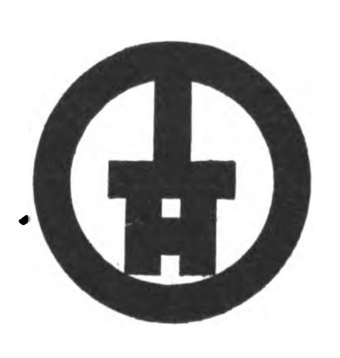


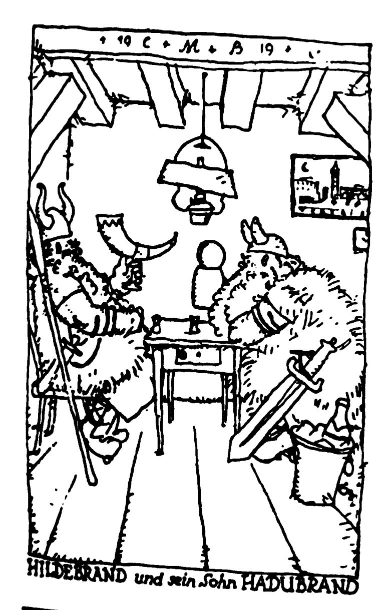
Umrahmung: Hertha Jeß
Scherenschnitt: Käte Wolf / Schutzmarke Timner: Karl Prinz











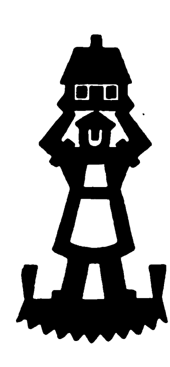




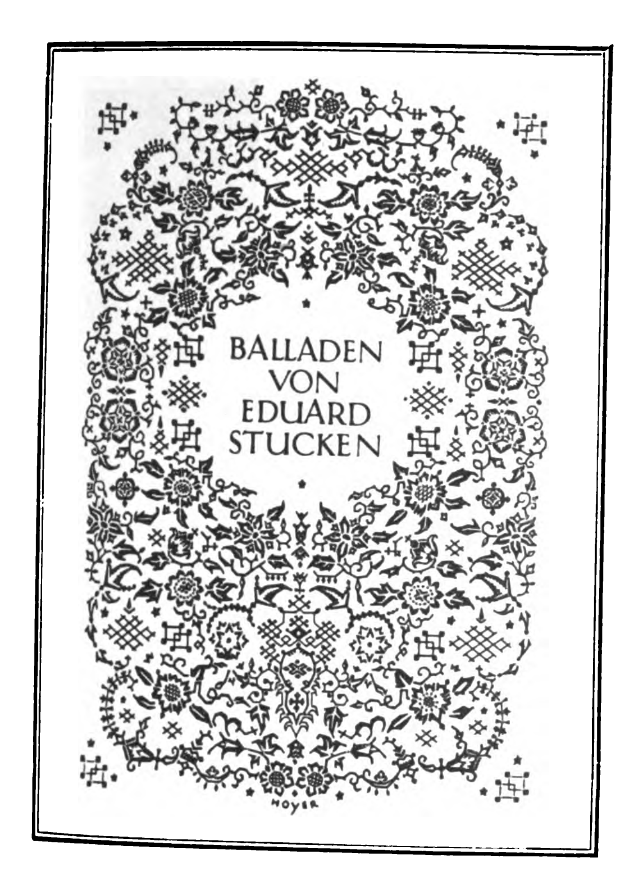
Illustration: Fritz Koch-Gotha / Marke Eichhorn-Apotheke: Lucian Zabel / Schutzmarke Thomsen: Ernst E. F. Knodel
Exlibris Lange: Wilhelm Muck / Zwei Illustrationen: Szafransky / Signet der Handwerkersiedlung „Gildenhall": O.H.W. Hadank







Holzschnitt: Bartelt
Holzschnitt: Richard Blank / Glückwunschkarte: Karl Michel









Buchumschlag „Balladen" von Eduard Stucken: H. Th. Hoyer / Umschlag „Kriegs- und Liebesabenteuer": Christophe
Illustration „Regina coeli": Fritz Preiß / Umschlag Tandu Karmitri: Otto Firle















Schutzmarke Eceka: Paul Weise / Schutzmarke B. D. A.: Otto Firle / Exlibris Möckel: Möller-Fernau / Plakat: Rudi Feld
Schutzmarke P: Prinz / Exlibris Filz: Ernst Böhm / Schutzmarke Kupferberg: Fr. O. Muck



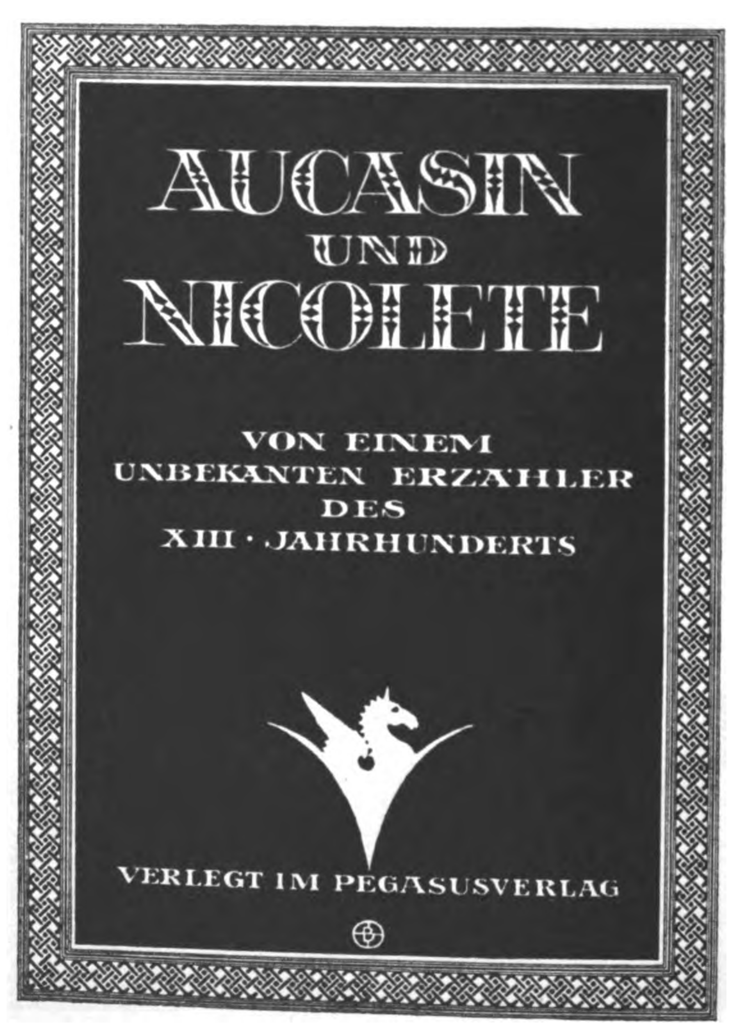


Deutschnationale Volkspartei



Plakat Dekofa: Karl Schulpig
Industrie-Marke: Roman Busse / Marke D. N. V.: Carlo Egler / Marke mit dem Flugzeuge: Hans Rudi Erdt





Holzschnitt: August Becker / Buchumschlag „Aucasin und Nicolete": Roman Busse

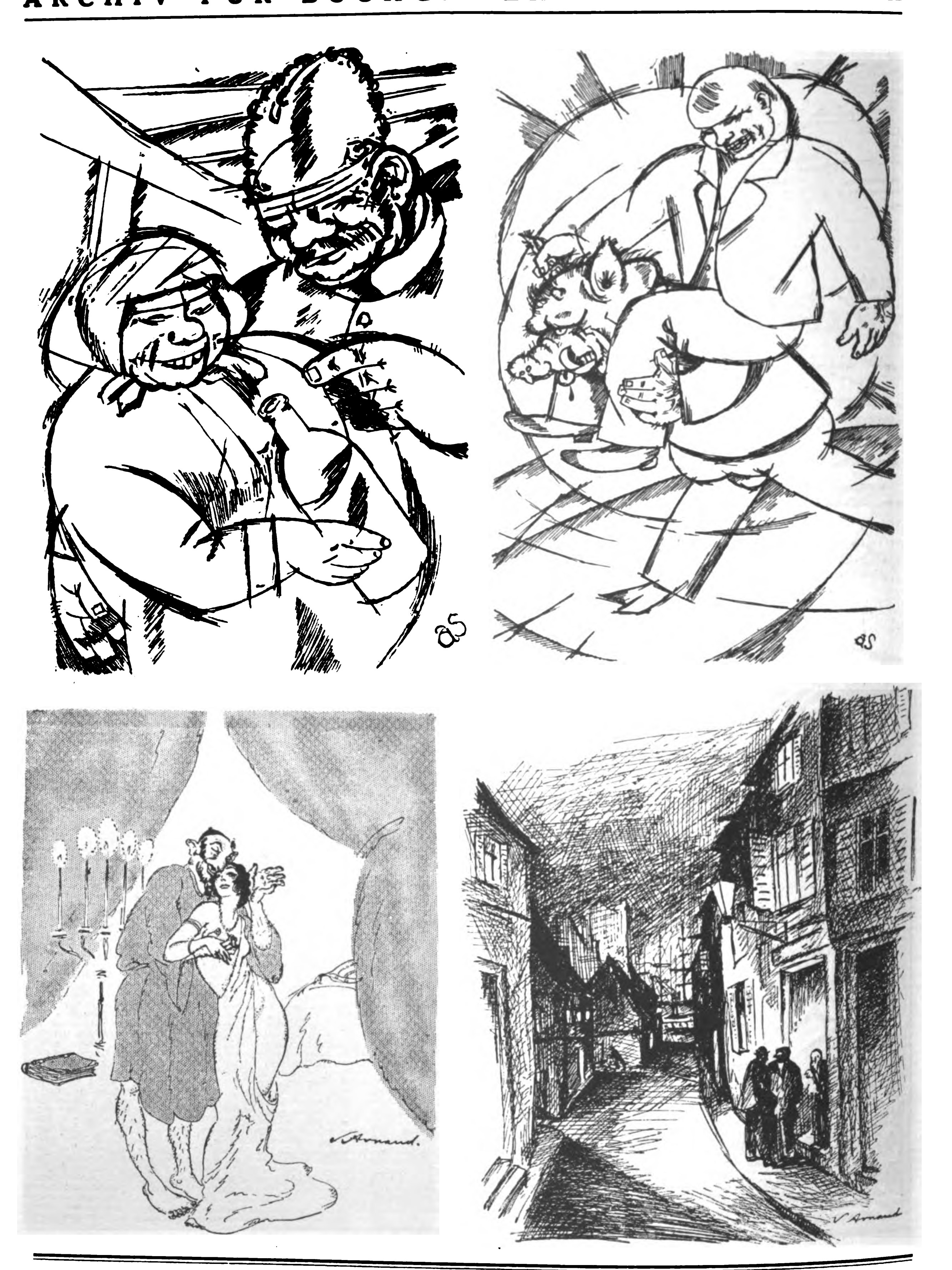






Holzschnitt: Bartelt

Drei Exlibris Dr. Max Osborn: Karl Michel / Dr. Liepelt: Leonhard Fries / Helischkowski: Paul Winkler-Lehrs



Zwei Federzeichnungen zu Gogol „Der Revisor": Albert Schäfer
Federzeichnung: Viktor Arnaud / Federzeichnung „Whitechapel": Viktor Arnaud



Gedenkblatt: Ernst Böhm

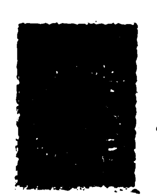


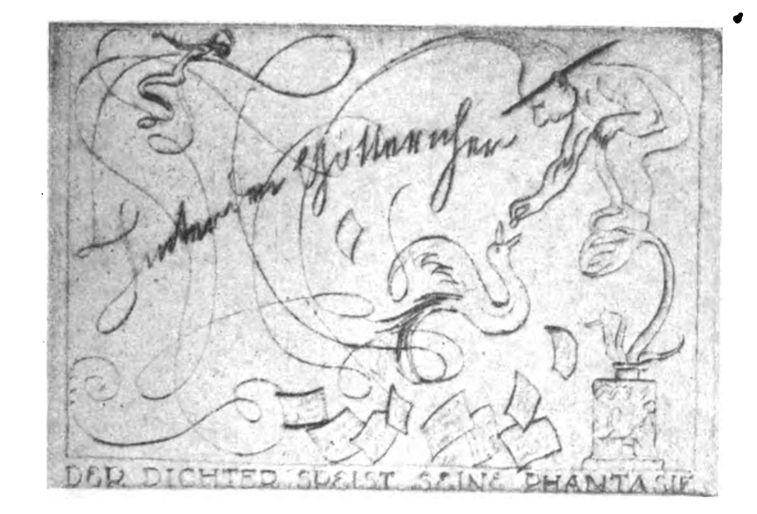




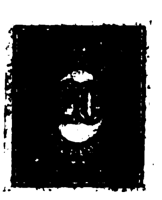
Illustration: Lucian Zabel / Plakat Pola Negri: Robert L. Leonard
Anzeige: Jupp Wiertz











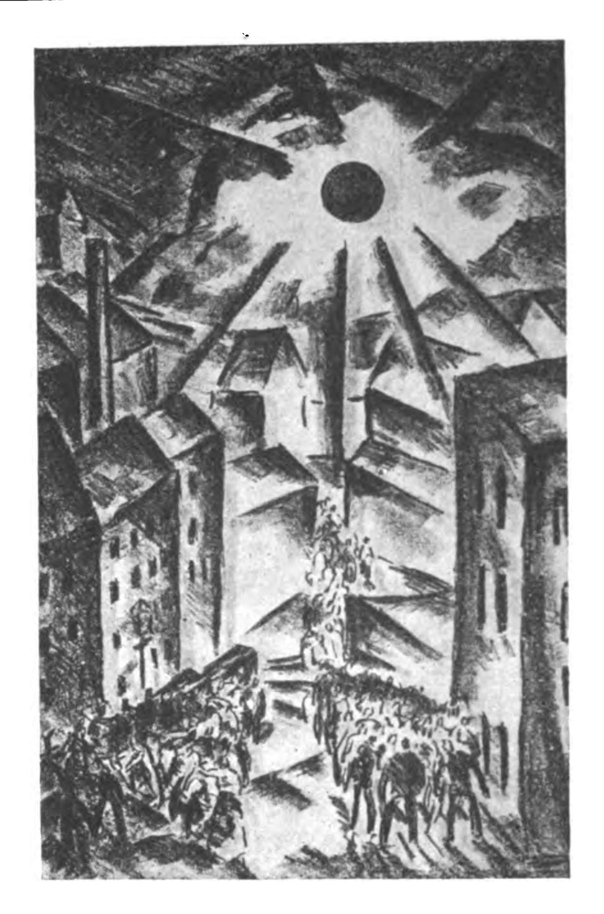








Briefmarkenentwürfe: Charal / Radierung: Traugott Schalcher / Zigarrenpackung: Béla Fischer
Drei Exlibris: Markus Behmer

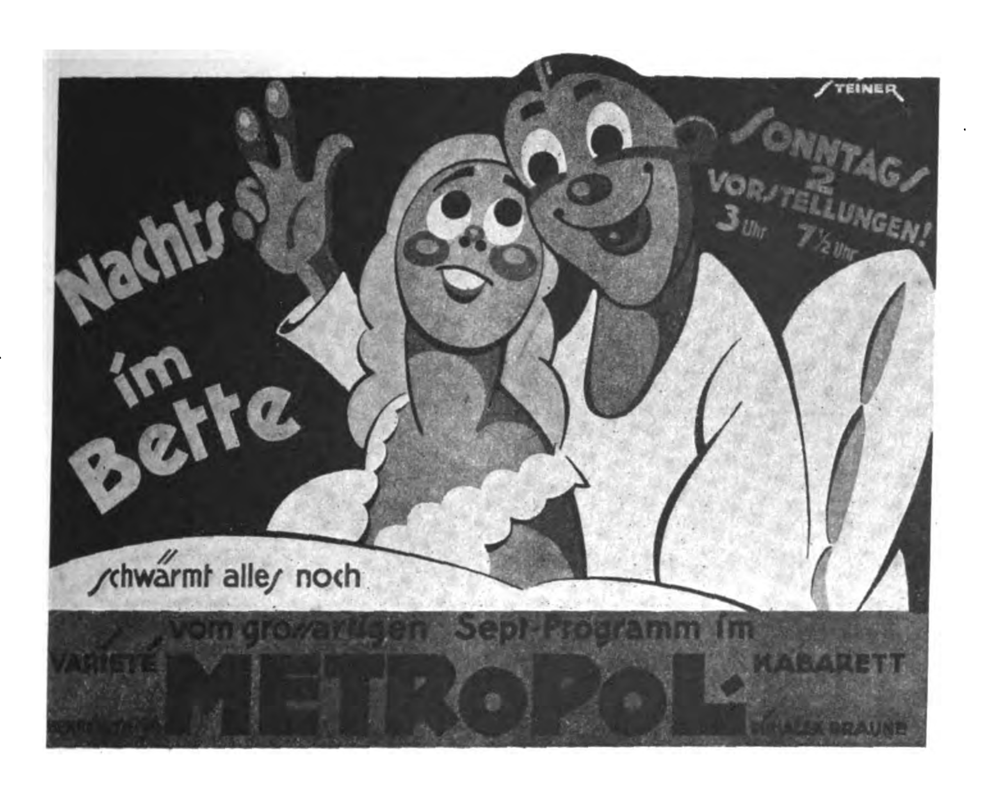


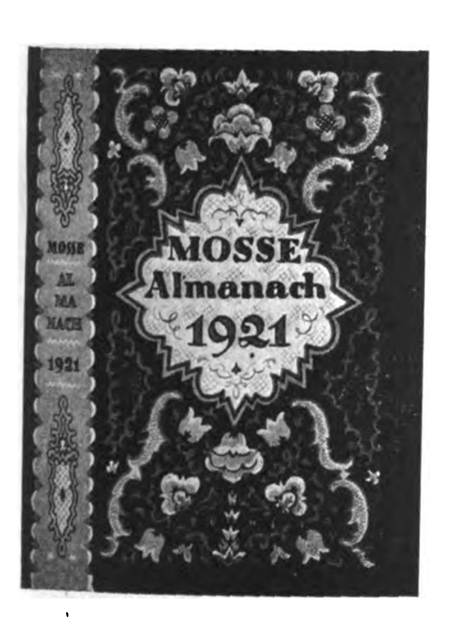






Zwei Lithographien aus dem Zyklus „Die Marseillaise“: Wilhelm Plünnecke
Lithographie „Herr und Knecht“: Fritz Ahlers / Einladungskarte: Artur Regelsky









Plakat: Joseph Steiner
Umschlag Mosse-Almanach: Prof. Walter Buhe / Buchrücken: Georg Breitwieser / Notentitel: Viktor Arnaud









Umschlag der Dame: O. H. W. Hadank / Umschlag der Dame: Paul Scheurich
Umschlag zu Diers „Die berühmte Frau“: Regelsky / Ehrendiplom: Max Hertwig





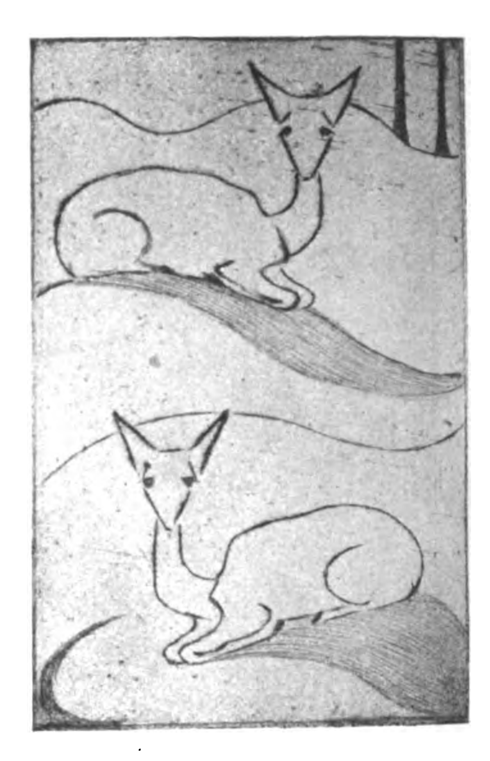

WODANS RUNENKUNDE

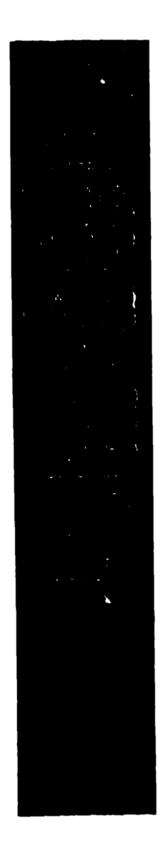
(HAVAMAL VERS 139–165)

Saharet-Plakat: Ernst Neumann / Möwe-Plakat: Hans Rudi Erdt
Schriftseite „Wodans Runenkunde": Gustav Tischer

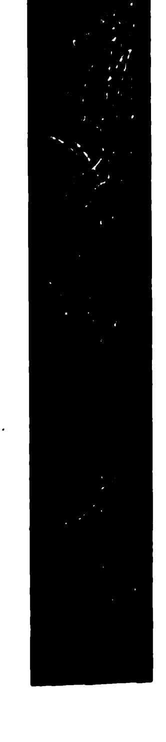












Vorsatz: Roman Busse / Illustration zu „Don Juan“: Erwin Rechenberg / Rehe, Radierung: Helmuth Körber
Umschlag Luftreederei: Otto Firle / Buchrücken zu Arno Holz: H. Th. Hoyer / Buchrücken zu Anzengruber: Willy Belling

Berliner Freie Graphik

Von Oskar Beyer

Der Titel dieses nur als Übersicht gemeinten Aufsatzes klingt sehr selbstverständlich und unverfänglich, sieht man indessen näher zu, so wird er problematisch und fordert dringend Vorerwägungen und Vorverständigungen. Es muß nämlich schon zu Anfang die Frage erhoben werden, ob man denn überhaupt von einer spezifisch berlinerischen Graphik, einer Kunst typisch berlinerischer Graphiker sprechen dürfe, und wenn wirklich, in welchem Sinne dies zulässig sei. Wir erinnern uns einer der Grundtendenzen der neuesten Kunstbewegung, die einen übernationalen Zusammenschluß von Gesinnungsgenossen meint, vergegenwärtigen uns den Willen vieler und gerade oft wertvollster Begabungen, alle auf äußerliche (also geographische, kulturelle, soziale usw.) Bedingungen zurückleitbaren Unterschiede ungültig zu machen und sich im Ausdruck geistigen Erlebens, das sich bei allen unter verwandten seelischen Voraussetzungen vollzieht, zu menschlich-brüderlicher Einheit zusammenzufinden. Ferner wäre zu erwägen, daß im Hinblick auf den durchaus fluktuierenden Charakter der modernen Riesenstadt Entstehen und Sichbehaupten einer Künstlerschaft mit ausgesprochen lokalen Zügen kaum noch denkbar ist, denn die heutige Großstadt ist nur eine relativ feste Einheit, sie ist längst nicht mehr die äußerlich durch Mauern symbolisierte Einheit wie noch vor hundert Jahren, als der Begriff der „Großstadt" gar nicht existierte und die Art der Verkehrsmöglichkeiten die Garantie dafür bot, daß der persönliche Charakter jedes Stadtganzen durchaus gewahrt blieb. Der Künstler von heute nun ist durchaus abhängig von den Zivilisationsbedingungen, die für unsere Epoche charakteristisch sind, er ist Großstadtmensch, hat meist den (im guten Sinne!) weltmännischen Schnitt, er sitzt nicht, wie noch die alten Künstler des Biedermeier, ein Leben lang auf seinem Flecke fest, nachdem er seine Italienreise pflichtschuldigst absolviert hat, er hat den Zug zum Schweifen, sieht sich aus einem Landgebiet ins andere verschlagen; es gibt viele, die den ganzen Sommer über auf dem Lande hausen und nur zum Winter in die Hauptstadt zurückflüchten, wieder andere machen große Reisen und haben dann in der Stadt von dem zu zehren, was ihnen auf diesen Reisen an Erkenntnis zuteil geworden — daß sie in einer bestimmten Großstadt ihre Heimat haben, hat kaum einen wesentlichen Einfluß auf ihren Stil, auf ihr künstlerisches Gestalten. Noch vor einigen Jahrzehnten konnte man von einer Berliner Schule, konnte man sogar von einer „preußischen" Graphik sprechen und damit eine scharfe Grenze ziehen, die alles ausschloß, was man in München oder Düsseldorf oder Karlsruhe oder Dresden trieb (L. Richters Graphik z. B. hatte spezifisch sächsische Züge, und unterschied sich deutlich von der ihr sehr verwandten, plattdeutschen Art eines O. Speckter oder der süddeutschen eines Schwind, oder der münchnerischen eines W. Busch). Aber hier hat sich inzwischen alles geändert: was die freie Kunst angeht — und dazu möchte ich hier auch das Gebiet der „Illustration" gerechnet wissen —, so gibt es bei den Neuesten kaum noch irgendwelche Unterschiede zwischen „Norddeutsch" und „Süddeutsch", zwischen Bildern und graphischen Werken von Malern, die mehr oder weniger zufällig in Berlin, und solchen, die mehr oder weniger zufällig in München leben; anders steht es mit der Gebrauchsgraphik, die sich in Bayern schon seit längerem eng an die alte nationale Volkskunst angeschlossen und infolgedessen einen unverkennbar „bayrischen" Charakter gewonnen hat — das ist aber eine Ausnahmeerscheinung.

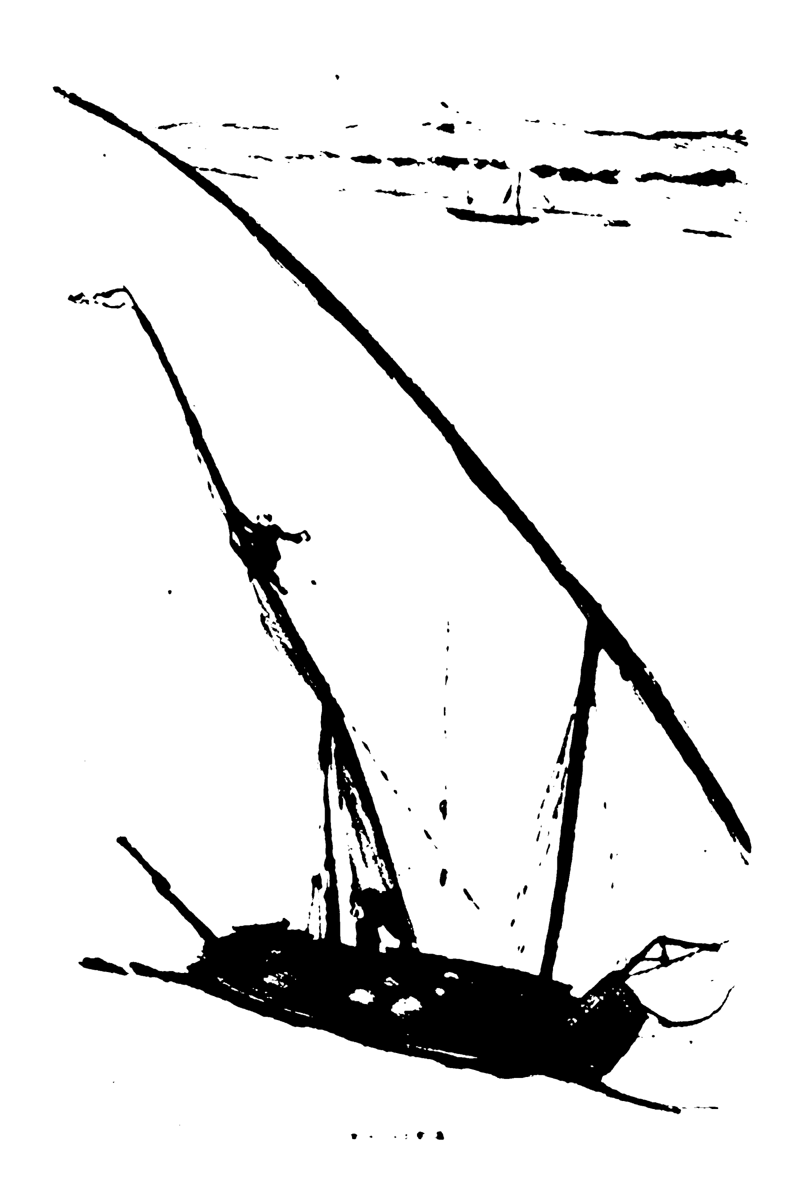
¶ Nach allem, was wir einleitend angedeutet haben, ist die Frage nach der Existenz einer ausgesprochen „berlinerischen" Kunst und im besonderen einer solchen Graphik im allgemeinen in durchaus verneinendem Sinne zu beantworten. Es ist jedoch nicht möglich in einer Zeit des Ueberganges, der Gärung, wo die verschiedenartigsten, oft feindlichen Bestrebungen unmittelbar nebeneinander wirken und das Alte neben dem übermächtig sich Geltung verschaffenden Neuen noch zäh um seine Existenz ringt — es ist nicht möglich, die Betrachtung ausschließlich auf Erscheinungen des neuen Wollens zu beschränken, und dem, der sich dazu entschließt, auch dem von früher her unverändert Bestehenden noch irgendein Daseinsrecht einzuräumen, fällt eine kleine Gruppe ein von kraftvollen Talenten, die man von den Lebenden noch am ehesten als Berliner ansprechen darf, ja die das „Berlinerische" auch in unsere Tage gerettet haben: ich meine die Hauptvertreter der „sozialen" Graphik, Zille, Baluschek und Käthe Kollwitz, sie alle werden auch heute noch mit Achtung genannt. Die meist lithographisch reproduzierten und ganz offen ihren „Tendenz"-Charakter zum Ausdruck bringenden Zeichnungen der beiden Erst-

genannten sind gebunden an einen ganz bestimmten Volks- und Menschentyp, wie er nirgend anderswo als gerade in Berlin gefunden wird; nicht ganz ohne Vorsicht darf ihnen die Kollwitz beigezählt werden, da ihr das Allgemeine, Ueberberlinerische der Proletarierwelt überhaupt, ihre großen, ergreifenden Linien zu gestalten wichtig ist und Lebenspflicht, wenn ihr auch das Allgemeine tatsächlich am Leben der unteren Schichten der Berliner Bevölkerung deutlich wird. — Schon im Blick auf die Entwicklung der großen Meister des deutschen Impressionismus, Liebermann, Slevogt, Corinth, scheint es mir unwesentlich, daß sie gerade in Berlin lebten und noch leben (obwohl keineswegs ausschließlich); Liebermann könnte man sich ebensogut in Amsterdam, Slevogt vielleicht in einer süddeutschen Stadt, Corinth etwa in Königsberg denken. Ihre Graphik ist, entsprechend dem Charakter ihrer Bilder, skizzenhaft, improvisatorisch, auf den momentanen Einfall, auf Spiel und Laune der virtuosen Hand gestellt — der Augenblickscharakter dieser Graphik wird am deutlichsten im Werke Slevogts, in dem die „Weltanschauung" des Impressionismus ihren Triumph erlebt. Liebermann, dem eine ungewöhnliche Abstraktionskraft zu Gebote steht, wirkt vor allem in seinen graphischen Sachen als Philosoph vom Schlage Kants; Corinth wendet sich neuerdings dem Primitiven zu, indessen genügen die vorhandenen Dokumente noch nicht zur abschließenden Beurteilung dieser Wendung.

Neben diesen Großen, die fest zusammengehalten haben und deren weiter Ruhm lange den Ruhm der Kunstmetropole Berlin bedeutet hat, gibt es andere, Beachtliche, die sich seit Jahren mit den Führern vertragen; an erster Stelle muß hier Orlik genannt werden, dessen Hauptbedeutung auf dem Felde graphischer Leistung liegt — als Maler ist er ernsthaft nie in Frage gekommen. Man weiß von ihm, daß er früher das moderne Leben der Japaner in Blättern geschildert hat, deren japanische Stilwerte nicht etwa durch Nachahmung der Künstler dieses Landes, sondern aus der formalen Forderung der Objekte und Menschen selber, die er sah und zeichnete, sich erzeugten; wertvoller, eigenkräftiger ist er späterhin durch Landschaftsradierungen geworden, deren Gegenständliches seine dem Plakathaften befreundete Hand zu größter Vereinfachung zwang, und durch manch ein großes Bildnis, wenn auch anderseits nicht geleugnet werden darf, daß die Überfülle der Leistung (der eine erstaunliche Fertigkeit in der Handhabung der graphischen Techniken parallel geht) auf die Dauer eine schwere Schädigung seiner kräftigen Qualität bedeutet. An ihn lassen sich einige Namen anschließen von Leuten, deren graphische Handschrift vor allem durch retrospektive Bestandteile gekennzeichnet wird; sie sind sehr exklusiv und wenden sich mit ihren Blättern an kultivierte Liebhaber der Gesellschaftskreise — ich meine Meid (der den graphischen Impressionismus Slevogts noch weiter treibt, ohne dessen Umfang zu besitzen), Walser (der am besten ist in sehr kleinen unmittelbaren Zeichnungen, die sich aus wenigen Strichen zusammenfügen), ferner Scheurich, Christophe, Simon u. a. Man könnte sie unter dem Begriff der Berliner „Salon-Graphik" fassen und ihnen einige andere, noch stärker ins Snobistische oder Erotische schweifende Graphiker beifügen, ohne indessen die hier namentlich Genannten dadurch irgendwie herabsetzen zu wollen; auch der Begriff „Salon-Graphik" ist mehr ein Mittel der Verdeutlichung, als ein Werturteil. — ¶ Inzwischen ist es aber Zeit geworden, sich von Künstlern, deren Kenntnis eine allgemeine ist und über die eigentlich gar nichts mehr hätte gesagt werden dürfen, zu solchen zu wenden, deren Leistung den neuen Stilbedürfnissen entspricht, wie sie sich in unserer Gegenwart immer kräftiger zur Geltung bringen. Am besten scheint mir mit denen begonnen zu werden, deren bildhafte Aeußerung als „gesteigerter Impressionismus" treffend bezeichnet werden könnte, es sind Künstler, in denen ein neuer Geist, ein leidenschaftliches Ausdrucksstreben lebendig ist, ohne daß sie sich der durch den Impressionismus geschaffenen Ausdrucksmittel entschlagen könnten, sie füllen jungen Wein in alte Schläuche und es läßt sich denken, was das für ein oft erregendes Schauspiel ergeben mußte (von anderer Seite wird hier von „dynamischem Expressionismus" gesprochen). Erscheinungen wie Meidner und Beckmann empfindet man infolge ihres breughelischen Temperamentes als verwandt. Meidner ist der bei weitem zügellosere und sicher auch kraftvollere und eigenwilligere, er ist Ekstatiker und wird vom Fieber der Zeit oft entsetzlich hin- und hergerissen, er tobt seine Inbrunst, seinen Asketengrimm, seinen Satanismus in Kartonzeichnungen voll biblischer Motive und Szenen der Verwüstung aus, seine reifgewordene Meisterschaft tritt aber erst in radierten Bildnisköpfen hervor, deren herbe Strichwirkung man hier fast immer bewundern muß. Beckmann lenkt nach wüstem Toben ersten Jugenddranges scheinbar zu beschaulicherer Ruhe und Gesetztheit ein; weit über seine neuen großen lithographierten Blätter müssen aber kleine Radierungen oder Blätter wie die zur Legende vom Verlorenen Sohn gesetzt werden. — Jaeckel und Waske, beide der alten Sezession zugehörig, können unmittelbar nebeneinander genannt werden, ihrer Kunstbedeutung steht man im allgemeinen durchaus skeptisch gegenüber, auch hat die ursprüngliche Kraft ihres Wollens unter ihrem Erfolg und ihren Konzessionen an das Modische schwer gelitten; während Jaeckel neuerdings mit der Produktion zahlloser lichtvoll gehaltener, zartliniger Radierungen zur Bibel beschäftigt ist, deren Vollendung man abwarten muß, um ihnen gerecht zu werden, steht Waske als Graphiker — im Gegensatz zu seiner Malerei, die man mit wenigen frühen Ausnahmen ablehnen muß — doch auf einem sehr beachtenswerten Niveau, vor allem die Blätter des Simson-Zyklus können, wenn man sie nebeneinder hängen sieht, viel Gutes für ihren Meister aussagen. — M. Gramatté ist ein frühreifes Talent, das sich, wie viele, ja die meisten der heutigen Talente, rasch und treibhaushaft entwickelt, das (abgesehen von anderen Einflüssen) stark unter dem lebendigen Eindruck Heckels arbeitet und durch einen auffallenden, fast möchte ich sagen: kranken Zug zum Dämonischen bezeichnet wird; das beste ist ihm bisher in einigen (aber nicht allen) Blättern zu Dostojewski

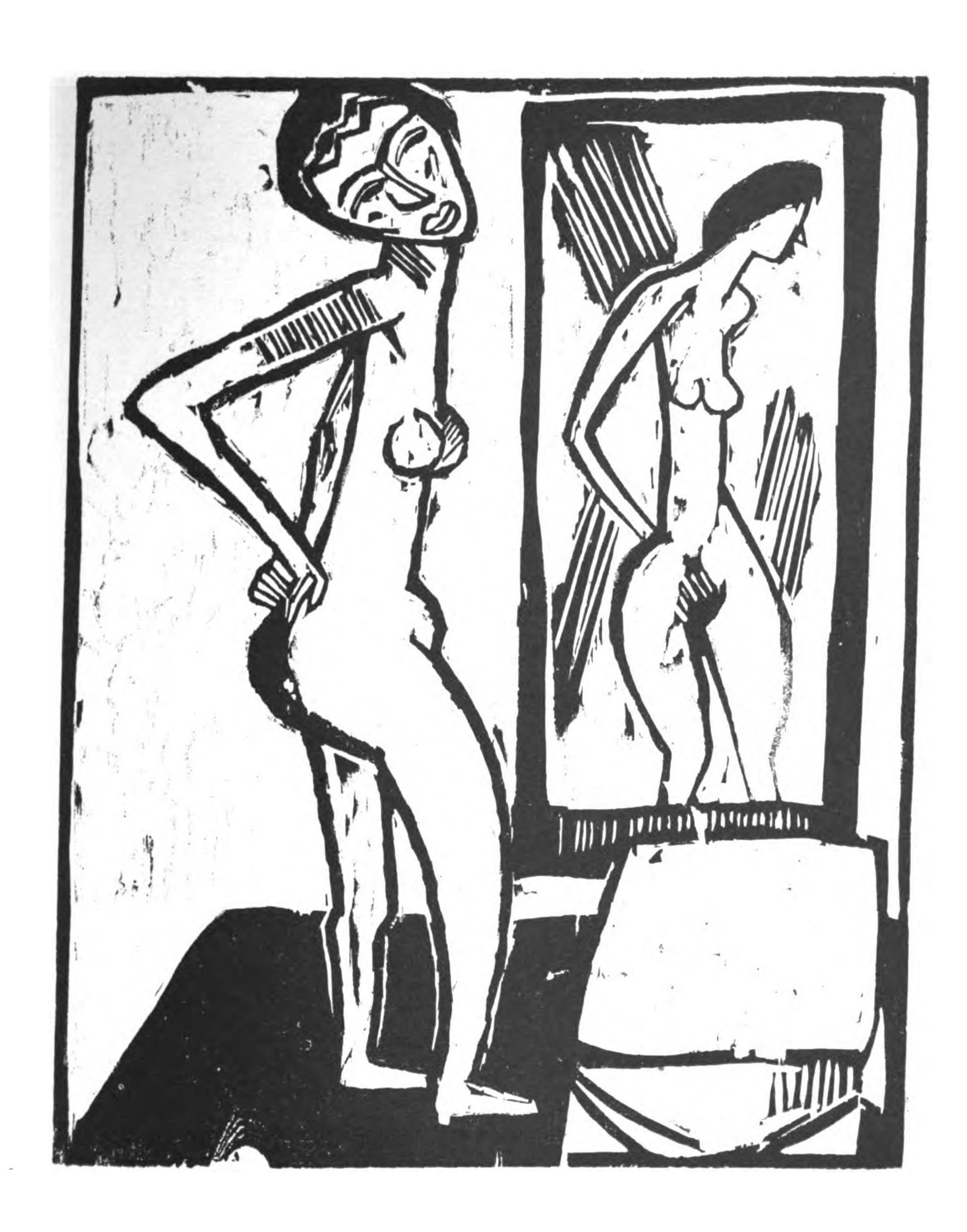


Prof. Max Slevogt: Aus der „Zauberflöte", Radierung
Mit besonderer Genehmigung des Verlages Paul Cassirer, Berlin

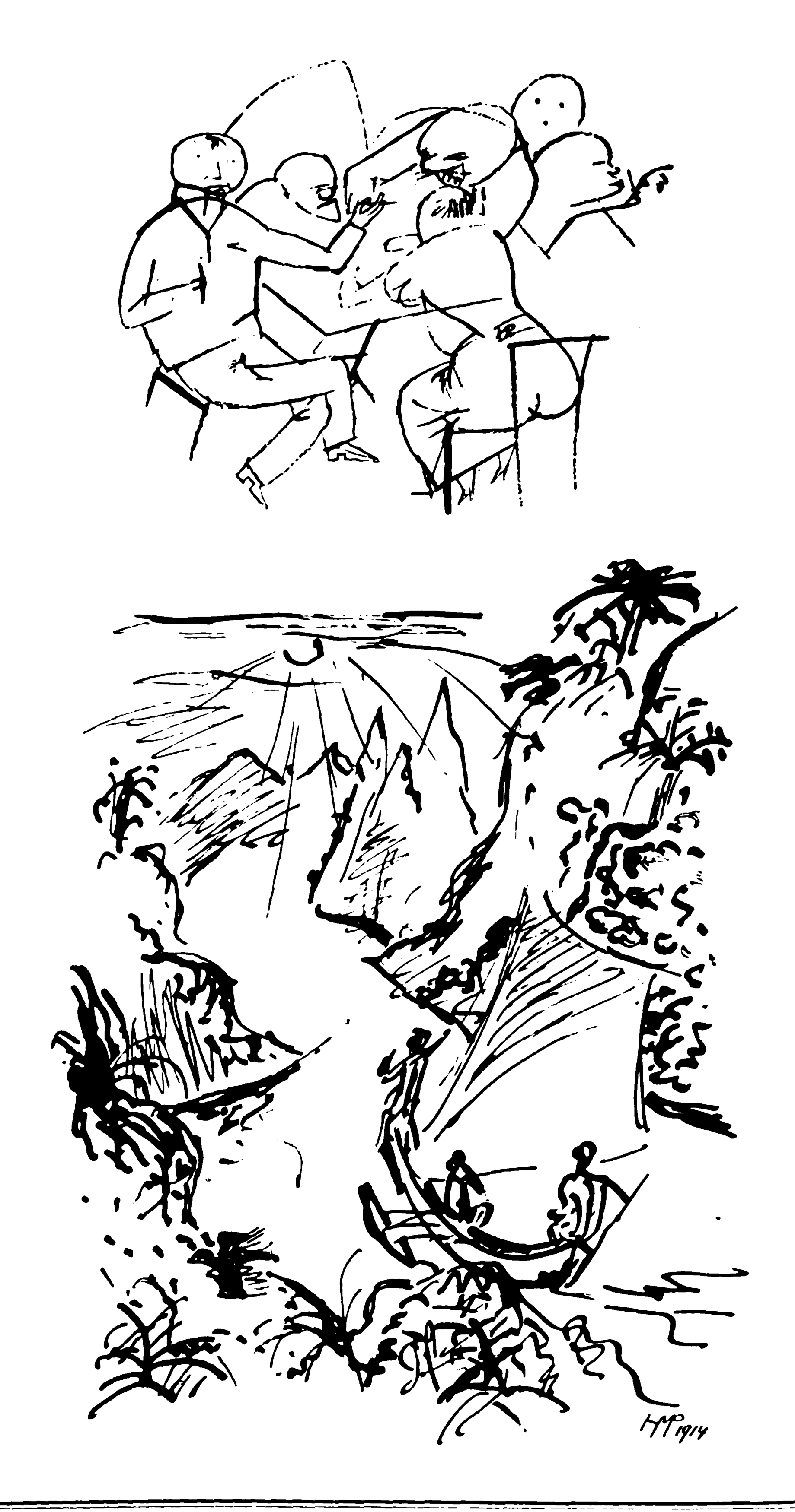


Prof. Emil Orlik: Am Nil, Radierung

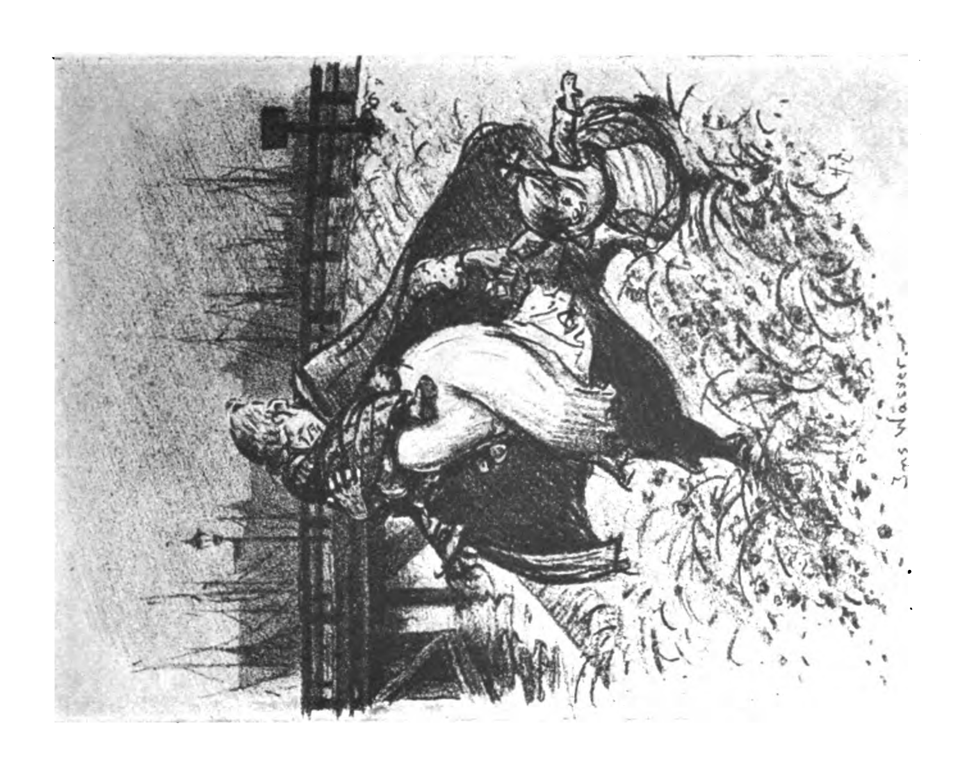
Mit besonderer Genehmigung des Verlages „Neue Kunsthandlung“, Inhaber S. Margules, Berlin

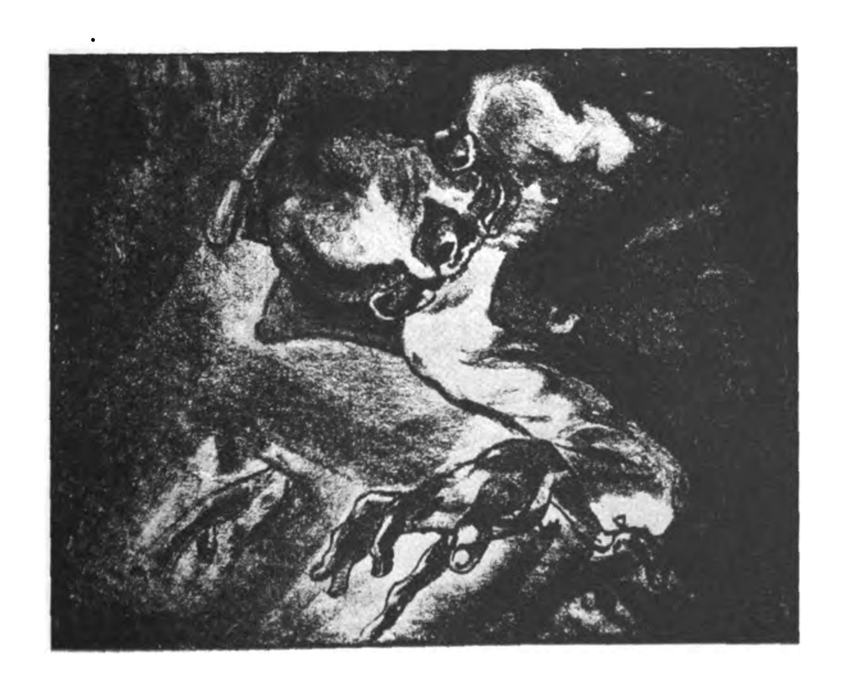


Schmidt-Rottlaff: Mädchen vor dem Spiegel, Holzschnitt
Mit besonderer Genehmigung des Verlages J. B. Neumann, Berlin



George Groß: „Kaffeehaus IV", Federzeichnung / Max Pechstein: Exotische Federzeichnung
Mit besonderer Genehmigung des Verlages „Neue Jugend" und des Verlages Fritz Gurlitt, Berlin





Heinrich Zille: Ins Wasser / Walter Grammatée: Aus Gogol „Der Mantel"
Mit besonderer Genehmigung des Verlages Gustav Kiepenheuer, Potsdam

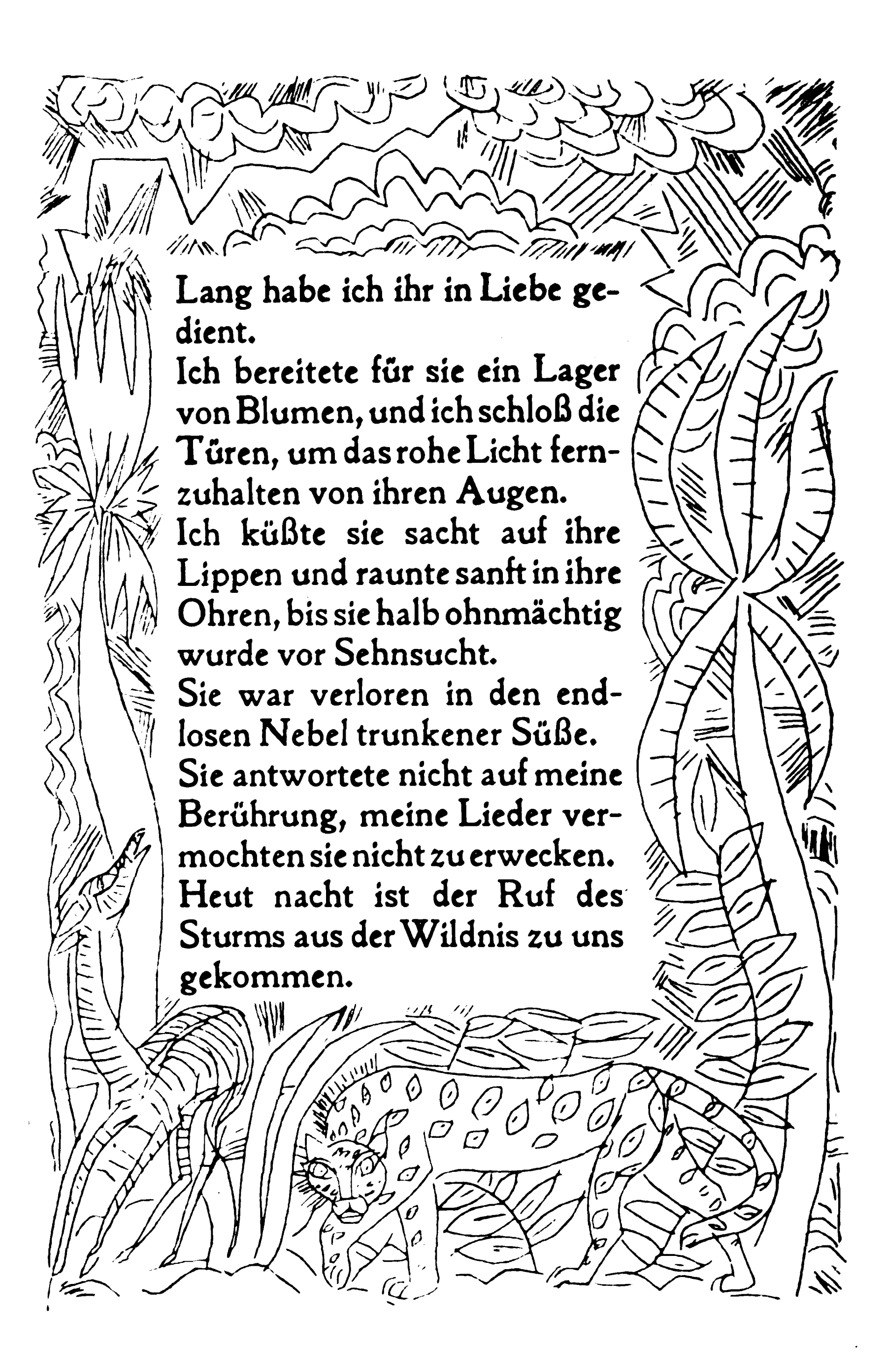


Erich Heckel: Mädchenkopf, Radierung
Mit besonderer Genehmigung des Verlages J. B. Neumann, Berlin



Ludwig Meidner: Selbstbildnis, Radierung

Mit besonderer Genehmigung des Verlages J. B. Neumann, Berlin



Richard Janthur, Buchseite

Mit besonderer Genehmigung des Verlages Karl Schnabel, Berlin

und Flaubert („Sage von St. Julian dem Gastfreien") gelungen. Er mag als Vertreter aller übrigen, den gespenstischen Phänomenen der Nachtwelt Zugekehrten hier genügen. —

¶ Obwohl ein äußerer oder innerer lebendiger Zusammenhang kaum mehr besteht, macht sich doch immer noch die starke stilistische Verwandtschaft der einstigen Genossen der Dresdner „Brücke" geltend, deren Mehrzahl seit rund zehn Jahren in Berlin ansässig ist, und man sieht sich gezwungen, sie immer noch und also auch an dieser Stelle gemeinsam zu betrachten. Dabei sind sie, scheint mir, immer noch die eindrucksvollsten und stärksten hiesigen Begabungen innerhalb des neuen Kunstreichs, obwohl auch sie ohne impressionistische Grundlagen undenkbar wären und inzwischen weit radikalere Wege eingeschlagen worden sind, um der Stilbildung entgegenzuwachsen, die als höchstes Ziel instinktiv oder ganz bewußt vor den Augen der neuen Künstler leuchtet. Diesen „Brücke"-Leuten (also Heckel, Schmidt-Rottluff, Kirchner, Pechstein) gemeinsam ist ihr „Exotismus", nicht als Selbstzweck, sondern als Mittel zum Zweck: um zur Stilbildung zu gelangen, suchte man stilistisch mit allem Nachdruck dort anzuknüpfen, wo stilistische Einheit in elementarem Sinne vorhanden ist, d. h. an die Kunst der fernen Erdbewohner. Heckel ist wohl der freieste Anwender solcher Formerlebnisse, ihm gelang außerdem eine Verschmelzung des „Exotischen" mit dem Germanisch-Gotischen. Schmidt-Rottluff hat die größte lineare (wie auch farbliche) Vehemenz, obwohl sein graphisches Werk eigentlich immer die dynamische Bewegtheit seines früheren malerischen Stils vermissen ließ und Bildungen bevorzugt hat, die den Charakter des Holzgeschnitzten (ich meine nicht: des Holzschnittmäßigen!) haben und auf viele, manchmal sogar mit Recht, als Erstarrungen wirken mußten; seine neuesten großen Holzschnittblätter haben sich zu einer kühn-gewaltigen Bewegtheit durchgerungen, sie geben Kunde von der unverbrauchten Kraft dieses riesig-ringenden Gestalters. Pechstein hat das Exotische (außer in einigen kleinen früheren Bildern) am weitaus besten in den hastigen Federzeichnungen seiner Südseereise festgehalten, während Kirchner, der im Vergleich zu den bisher Genannten spitzig und meist verquält und problematisch wirkt, in seinen exotischen Motiven, die bekanntlich ziemlich selten bei ihm sind, sich mit (dem jetzt in Breslau wirkenden) Otto Müller berührt. — Man könnte Janthur hier anfügen, über den an anderer Stelle dieser Zeitschrift einiges gesagt wurde und über den nächstens noch etwas zu sagen sein wird: tatsächlich steht er aber ganz für sich, auch insofern, als die Leidenschaft seiner Aneignung der fernen Welt tiefer und persönlicher, zum mindesten aber ganz anders geartet ist: der primitive Mensch seiner vielen graphischen Blätter ist bei ihm zugleich ein Lebensideal, das er unaufhörlich und mit beispielloser Konsequenz zu gestalten sucht, ohne jede Rücksicht auf modische Bedürfnisse, wie etwa der Pechstein der letzten Jahre. —

George Groß ist zu bezeichnend für das Bild des graphischen Schaffens im Berlin unserer Tage, als daß man ihn unterschlagen dürfte, wie das vielleicht mancher für zweckmäßiger halten könnte. Es ist eine verruchte Welt, in der er sich umtreibt, seine Ausdrucksweise ist aus der der Kinderzeichnungen entwickelt, indessen darf uns das nicht schrecken, vielmehr gilt es, sich einmal zu vergegenwärtigen, was er eigentlich darstellen, allgemein sichtbar machen möchte: die Tiernatur, das Brutale, Absurde im Gebaren des Großstadtbewohners, das Entsetzliche des Philisters, der mit allen unheimlichen Mächten in Beziehung steht. Entscheidend kann natürlich nur das Wie seiner Leistung sein, und hier kann man immer wieder nur raten, selbst zu sehen (u. zw. viel zu sehen) und zu suchen, bis man das Treibende und Notwendige in seinen dünnen Federstrich-Kompositionen entdeckt hat. —

¶ Mit diesen Namen, deren Auswahl natürlich auch nicht ganz ohne subjektive Wertgefühle zustande kommen konnte, glaube ich eine, wenn auch begrenzte, Übersicht über die für die Berliner Graphik besonders typischen Richtungen gegeben zu haben. Indessen muß nachdrücklich darauf hingewiesen werden, daß es sich um Begabungen handelt, die mehr oder weniger offen zutage liegen; es gibt aber auch solche, denen es in Anbetracht der Vielheit derer, die gerade in Berlin zu Worte kommen wollen, nicht oder selten einmal gelingt, in den Lichtkreis öffentlicher Würdigung einzutreten. Es sind z. T. sehr treffliche Talente, wenn auch engeren Rahmens, deren Arbeiten sich in den graphischen Abteilungen der großen Kunstrevuen leider meist verzetteln müssen — besonders erfreulich und in stattlicher Anzahl tauchten sie in der letzten „Juryfreien Kunstschau" auf. Man möchte manchem von diesen von Herzen gern ein Wort des Hinweises gönnen, das sie wahrhaftig verdienen, jedoch ist die Kenntnis ihres ganzen Wirkens noch zu mangelhaft, auch ließe sich der diesmal engbegrenzte Rahmen nicht gut überschreiten. Aus ähnlichen Gründen kann es nicht zu einer Betrachtung von Vertretern der ganz abstrakten Graphik kommen, denn selbst gesetzt den Fall, es gäbe hier solche, die gleichzeitig eines allgemeinen Interesses sicher wären, so hätten dieselben sich doch nicht ohne eingehendere grundsätzliche Vorerörterungen den hier genannten Gruppen und Künstlern anfügen lassen.



KÜNSTLER UND WERTPAPIERTECHNIK

¶ Als ein Ergebnis des Weltkrieges ist die voraussichtlich für die nächsten 20 bis 30 Jahre nötige, außerordentlich umfangreiche Papiergeldwirtschaft anzusehen. Ein Goldstück wird wahrscheinlich innerhalb des genannten Zeitraumes als eine Seltenheitserscheinung bestaunt werden. Eine Folgeerscheinung der Papiergeldwirtschaft wird der große Papiergeldbedarf sein. Großer Papiergeldbedarf bedingt nun die Anwendung des Buchdruckes, weil die Anzahl der vorhandenen Kupferdrucker und die verhältnismäßige Langsamkeit des Kupferdruckes dem Bedarf an Papiergeld nicht gewachsen ist. Die Anfertigung in Buchdruck erleichtert aber wiederum die Fälschbarkeit der Scheine, d. h. Auswechselungsnotwendigkeit des im Umlauf befindlichen Papiergeldes und Ersatz durch neue Muster. Der gesteigerte Bedarf eröffnet den Gebrauchsgraphikern ein neues Betätigungsfeld, das aber natürlicherweise an gewisse Kenntnisse der Papiergeldtechnik gebunden ist. Es ergibt sich hieraus gleichzeitig die Notwendigkeit, auf zwei Gebieten Reformen einzuführen. Erstens auf dem Gebiete des Geschmacklichen und zweitens auf dem Gebiete des Technischen.

¶ Daß die deutschen Geldscheine der Vor- und Nachkriegszeit keine geschmacklichen Glanzleistungen waren, kann als eine feststehende Tatsache hingenommen werden, denn die öffentliche als auch die Zeitungskritik waren sich darüber einig. Es ist also eine Reform auf diesem Gebiete unbedingt nötig, denn die Schönheit eines Scheines wird nicht nur allein durch figürliche, sondern im besonderen Maße durch dekorative Elemente bedingt. Es gibt aber sehr wenige Maler, denen die Fähigkeit des Dekorierenden und vor allen Dingen die Schrift, als wichtigen Bestandteils des Geldscheines, liegt. Gänzlich unmöglich ist es aber die Zeichnung von einem Maler, das Dekorative von einem zweiten Herrn und die Schrift von einem Schriftstecher machen zu lassen, denn es wird niemals möglich sein, die Arbeit dreier Personen zu einer Einheit zu verschmelzen. Eine solche Arbeit wird immer auseinanderfallen, was ja auch die Geldscheine der Vorkriegszeit deutlich zeigen. Ganz abgesehen davon, daß die früheren Geldscheine sich in den Stilen der Vergangenheit bewegten und gar keine Rücksicht auf die in den letzten 25 Jahren erfolgte geschmackliche Entwicklung nahmen. Die einzige Möglichkeit, hier zu einer Verbesserung zu gelangen, ist der Weg über die Gebrauchsgraphiker, weil sie an sich das Entwicklungsprodukt der letzten Vergangenheit sind und alle Voraussetzungen mitbringen, die für eine Reform des Geschmacklichen auf dem Gebiete der Geldscheinherstellung nötig sind. Natürlich darf man aber auch nicht in den Fehler verfallen, zu glauben, daß nun der Sprung vom Plakat, Prospekt, Etikett oder der Gelegenheitsdrucksache zum Geldschein ganz reibungslos vor sich gehen wird. Den allgemeinen Drucksachen liegt als Hauptgrundsatz neben dem Geschmacklichen die Reklamewirkung zugrunde. Der Geldschein ist aber aus Gründen der Erschwerung der Fälschbarkeit und, weil ihm gar keine Reklamewirkung zugrunde liegen soll, eine Feingebrauchsgraphik. Für die Herstellung von Entwürfen auf diesem Gebiete wird es natürlich nur eine verhältnismäßig kleine Zahl von Gebrauchsgraphikern geben, denn die Erziehungsmethoden der letzten Jahrzehnte an den Kunstschulen liefen hauptsächlich auf die Hebung der künstlerischen Qualitäten hinaus, während das Handwerkliche und die damit zusammenhängende Akkuratesse recht stark vernachlässigt wurde. Der Geldscheinentwurf ist aber ein Entwurf der subtilsten Genauigkeit, denn nur auf der Unterlage eines sehr sauber gefeilten und durchgezeichneten Entwurfes kann der Stecher genau kopieren und das machen, was der Entwerfende will. Die Sauberkeit des Entwurfes und die Rücksichtnahme auf die weiter unten geschilderte Technik ist aber auch noch aus folgenden Gründen notwendig. Der Entwerfende hat die Pflicht gegenüber dem Staate, alle Mittel anzuwenden, die die Fälschbarkeit soweit als irgend möglich verhindert, denn das Vertrauen zu den Zirkulationsmitteln des Staates darf bei der Allgemeinheit nicht erschüttert, sondern es muß wiedergewonnen werden, sonst bringt die Zunft der Fälscher den Staat, d. h. uns selber, um. Es ist also unbedingte Pflicht und Schuldigkeit eines jeden Graphikers, der Geldscheine entwerfen will, die im Laufe der letzten Jahrzehnte ausgebaute Geldscheintechnik kennen zu lernen und sich eingehend in sie zu vertiefen.

¶ Welches sind nun die Mittel, die die Geldscheinfälschung erschweren, und wo müssen die Reformen einsetzen? Ich will die Mittel zunächst aufzählen und sie dann im einzelnen zergliedern. Die augenblicklich zur Verfügung stehenden Mittel zur Verhinderung d. h. Erschwerung der Fälschung (eine unbedingte Sicherung gibt es nicht, denn je schlauer die Polizei, desto schlauer die Spitzbuben) sind etwa folgende: Das Faserstreupapier, das Wasserzeichen, die Guilloche, die rhythmische, präzise wiederholte Form durch den Pantographen, die Rücksichtnahme auf die photographischen

Reproduktionsverfahren, die Berücksichtigung der anwendbaren Farbentönungen und Arten.

¶ Das Faserstreupapier ist hauptsächlich ein Schutz der Papiergeldzentralstelle. Die Fasermusterung ist bei jedem Schein eine andere und daher durch das Druckverfahren sehr schwer zu ersetzen, weil bei eingedruckter Faserung das Muster gleich ist und bei einer Kontrolle leicht an dem typischen Wiederholungsmerkmal erkannt werden kann. Der Entwerfende müßte also darauf achten, daß der Druck möglichst viel Faserstellen frei läßt. Das Wasserzeichen hat eigentlich dieselbe Voraussetzung; denn ein Wasserzeichen, welches unbedruckt zu sehen ist, zeigt sich dem Laien als solches und wird dadurch erst zum Schutz; denn ein mit Farbe überdecktes Wasserzeichen verwirrt so, daß das Publikum ein echtes von einem gefälschten nicht unterscheiden kann. Die Guilloche ist Angelpunkt des ganzen Verfahrens, denn sie setzt für eine gute Fälschung entweder eine Guillochiermaschine oder eine mit allen Hilfsmitteln ausgerüstete photographische Reproduktionseinrichtung voraus. Zu gleicher Zeit ist die Guilloche aber auch der reformbedürftigste Punkt des Geldscheindruckes. Deshalb werde ich hierüber etwas ausführlicher schreiben.

¶ Zunächst bedeutet die Guilloche deshalb einen sehr guten Schutz, weil sie es ermöglicht, mechanisch Wellenlinien, Schleifenlinien, Sterne, Rosetten usw. mit einer nur der Maschine gegebenen genauen, d. h. gleichmäßigen Wiederholungsmöglichkeit zu zeigen. Die Hand ist nicht in der Lage, diese Gleichmäßigkeit in vielmaliger Wiederkehr zu geben. Aus diesem Grunde bildet die Guilloche einen wesentlichen Schutz des Wertpapieres; also nicht nur des Geldscheines, sondern auch der Aktie, des Schecks und aller derartiger Wertstücke. Nun ist die heutige Guilloche grundsätzlich unschön und findet deshalb so wenig Gegenliebe bei den Künstlern. Da sie aber ein unentbehrliches Schutzmittel darstellt, so müssen sich die Künstler mit ihr abfinden. Abfinden heißt jedoch nicht den Kopf in den Sand stecken, sondern die Guillochiertechnik aus dem künstlerischen Gesichtswinkel heraus reformieren. Es heißt also zuerst einmal Vorschläge machen, wie Musterungen für Untergründe, Rändchen, Umrahmungen usw. künstlerisch anständig aussehen müssen. Es würde somit zum Entwerfen eines Scheines nicht nur der Entwurf als solcher gehören, sondern auch die Zeichnungen für die Einzelheiten, die Besprechungen für die Anfertigung der zum Ziehen der neuen Muster notwendigen Rädchen, Versetzungen usw. Denn die Herstellung eines zweckdienlichen Entwurfes setzt das Eindringen in die Techniken voraus, vermöge deren das Wertstück hergestellt wird. Ferner ein gegenseitiges Aufeinander-Einarbeiten des Künstlers und des Kunsthandwerkers, der die Plattenherstellung besorgt. Wahrscheinlich auch ein Zusammenarbeiten mit den leitenden Personen derjenigen Maschinenfabriken, die die Um- oder Neubauten der Guillochiermaschinen übernehmen. Eine wesentliche Frage hierbei wäre die Zwangsläufigkeit der Musterungsführungen, die noch bisher sehr wenig beachtet worden ist; über die aber im Raume dieses kurzen Artikels nicht gesprochen werden kann. Auch mit dem Säulenpantographen müßten sich die Gebrauchsgraphiker vertraut machen. Denn er ermöglicht es, größere Einzelheits-Werkzeichnungen in der für den Wertscheindruck notwendigen Kleinheit und Genauigkeit zu geben. Nun wären aber alle bisher aufgezählten Hilfsmittel der Geldscheintechnik dem photographischen Verfahren gegenüber machtlos, wenn man nicht in der Lage wäre, die Farben der einzelnen Teilplatten so zu gestalten, daß Teile verschiedener Platten photographisch nicht ohne Beschädigung der Schärfe der anderen reproduziert werden können. Aus diesem Grunde kann der entwerfende Künstler nicht ganz frei mit seinen Farben schalten und walten, sondern ist an die bisher gewonnenen Erfahrungssätze gebunden. Der Künstler muß also wissen, wie sich die angewendeten Farben gegenüber dem Ausfiltern, dem Ausbleichen, dem Beizen verhalten.

¶ Zur näheren Erläuterung des Ausfilterns sei hier folgendes gesagt. Die heutige Reproduktionsphotographie ist in der Lage, entweder durch Vorschalten farbiger Gelatinefolien bzw. Gläser oder durch Anwendung sogenannter Küvetten bestimmte Farben — besonders ungetrübte — wegzuexponieren. Z. B. kann mit einem roten Filter Rot, mit einem grünen Grün und mit einem blauen Filter Blau entfernt werden. Diese Entfernungsmöglichkeit ist ganz besonders bei Benutzung von Küvetten gesteigert. Die Küvette ist eine aus zwei Gläsern mit Fassung bestehende Vorrichtung, in deren Hohlraum eine gefärbte Flüssigkeit gegossen wird. Man ist also in der Lage, die Primärfarbe (in unserem Falle Rot, Grün, Violett-Blau) durch Beifügung anderer Farben nach der warmen oder kalten Richtung zu verändern. Es müssen deshalb zwei übereinander liegende Druckfarben so beschaffen sein, daß sie jeweils einen möglichst starken Bestandteil ihres Gegentones ineinander enthalten. Hierdurch wird bedingt, daß beim Reproduzieren der zwei übereinanderliegenden Farben mit verschiedenen Guillochemustern keine der beiden Guillochen als reine Zeichnung erscheint und als Druckplatte Verwendung finden kann. Dies ist auch ein weiterer Grund für die Anwendung der Guilloche an sich, und zwar in möglichst dichten, zarten und komplizierten Mustern. Der vorhandene Raum zwingt zum Verzicht auf Einzelheits-Beschreibungen. Als Beispiel diene der neue 100-Mark-Schein, der zum Teil die Anwendung zeigt.



DIE BERLINER BUCHBINDEREI

VON ERNST COLLIN

¶ Bei allen Betrachtungen über das buchbinderische Gewerbe gilt es, einen scharfen Trennungsstrich zwischen der handwerklichen und der maschinellen Herstellung von Bucheinbänden zu ziehen. Und wie in anderen Gewerben, so erleben wir es in der Buchbinderei in ausgeprägtester Weise, daß das Handwerk einen schweren Kampf gegen die immer schärfer und gewaltiger auftretende Konkurrenz der Maschine zu führen hat. Es würde zu weit führen, im Rahmen dieser Ausführungen von der Berechtigung zu sprechen, die im Zeitalter der Industrialisierung und der Bücherhochflut der maschinellen Herstellung von Bucheinbänden zukommt, und ebenso von der gleichen Berechtigung und von den Aufgaben, die handwerkliche Buchbinderei neben der industriellen hat und immer haben wird. Die Befürchtung, daß die handwerkliche Buchbinderei einmal im Kampf gegen ihre mächtige, weil kapitalkräftigere Schwester unterliegen wird, braucht man schon deshalb nicht zu hegen, weil wir gerade in den Zeiten des Aufschwungs der Großbuchbinderei einen solchen der handwerklichen, und besonders der kunsthandwerklichen, beobachten können.

¶ Das Schwergewicht der deutschen Großbuchbinderei wird immer in demjenigen Orte liegen, der sich im Laufe der Jahrhunderte zur Zentrale der deutschen Bücherherstellung, nämlich in Leipzig, ausgebildet hat. Mit dem Aufschwung der deutschen Industrialisierung war es selbstverständlich, daß die Zentralisation der Buchherstellung und des Büchermarkts nicht mehr aufrecht zu erhalten war, und so sehen wir im Laufe der letzten Jahrzehnte in München, Stuttgart und nicht zuletzt in Berlin wichtige Mittelpunkte des deutschen Buchgewerbes wachsen. Allein das bezeichnet die Bedeutung Berlins für das deutsche Buchgewerbe, daß sich seit etwa fünfzehn Jahren namhafte Leipziger Großbuchbindereien Zweigfabriken geschaffen haben, die heute über viele Hundert von Arbeitern verfügen, dem Leipziger Hauptunternehmen nicht allzuviel nachstehen. Während aber die Mehrzahl der Leipziger Großbuchbindereien aus kleinen und kleinsten handwerklichen Betrieben herauswuchs, waren die Berliner Unternehmungen von Anfang an das, was sie sein wollten, Großbetriebe. Ich habe in meinem in Heft 11/12 vom vorigen Jahre im »Archiv für Buchgewerbe und Graphik« erschienenen Aufsatz über den schönen Masseneinband dargelegt, daß die Tätigkeit unserer Großbuchbindereien keineswegs eine nur handlangerische ist, bei der lediglich die Wünsche des auftraggebenden Verlegers ausgeführt werden. Vielmehr haben alle namhaften Großbuchbindereien sehr viel geleistet, um den Geschmack des Masseneinbandes zu heben, und die Bedeutung ihrer Tätigkeit liegt darin, daß sie selbst von Künstlern Einbandentwürfe anfertigen lassen, sich um das Einbandmaterial und dessen Zusammenstellung nach ästhetischen Gesichtspunkten bemühen. Eine der ersten Großbuchbindereien, die für den Bucheinband-Entwurf die besten Kräfte der buchgewerblichen Künstler herangezogen haben, ist die Berliner Großbuchbinderei von Lüderitz & Bauer, für die Künstler wie Otto Eckmann und Julius Klinger die ersten Versuche des modernen Verlegereinbandes ausführten. Die Berliner Groß-Buchbinderei von Wübben & Co. hat Bahnbrechendes in der Anwendung von Verfahren geleistet, die bisher für den Masseneinband unbekannt waren.

¶ Als eine der wichtigsten Pflegstätten des kunsthandwerklichen Bucheinbandes darf die Hauptstadt des Deutschen Reiches gelten. Hier hat der Jakob-Krauße-Bund seinen Sitz, jene im Hinblick auf die Bugra 1914 im Jahre 1913 ins Leben gerufene Vereinigung deutscher Kunstbuchbinder, in der heute die Mehrzahl der besten unserer kunstbuchbinderischen Kräfte vereinigt ist. Noch

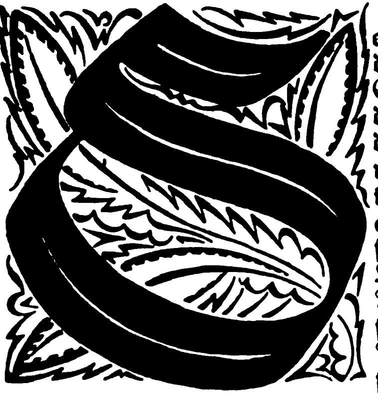


dieses Jahr wird Berlin eine bedeutsame Kundgebung der deutschen kunsthandwerklichen Buchbinderei sehen. Der Jakob-Krauße-Bund veranstaltet vom 1. September ab eine Ausstellung »Deutsche Einbandkunst« im Berliner Staatlichen Kunstgewerbe-Museum, und zwar im historischen Weißen Saale des ehemaligen Kaiserschlosses, das jetzt die Stätte dieses Museums geworden ist. In Berlin befindet sich auch die Kunstklasse der Berliner Buchbinder-Fachschule, die sich seit ihrem fast sechzehnjährigen Bestehen zu der bedeutendsten kunstbuchbinderischen Lehrwerkstätte entwickelt hat, und deren Zöglinge zum großen Teil heute zu den besten unter unseren Kunstbuchbindern gehören. Lehrer dieser Kunstklasse ist Paul Kersten, der auch Vorsitzender des Jakob-Krauße-Bundes ist, und über dessen führende Bedeutung und bahnbrechendes Wirken für die deutsche Kunstbuchbinderei man weder den Fachgenossen, noch den Bücherfreunden der ganzen Welt etwas zu sagen braucht. Kersten ist derjenige gewesen, der in den Geburts- und Kinderjahren des modernen Kunstgewerbes die neue Stilsprache in die Erfordernisse seines Handwerks umsetzte; er ist als Kunstbuchbinder auch der Ausführende seiner eigenen künstlerischen Ideen und somit der Typ des modernen Kunstbuchbinders. Seit kurzem leitet Kersten auch die Buchbinderei-Werkstätte des Lette-Vereins, die, vor ungefähr zehn Jahren gegründet, sich die Ausbildung weiblicher Buchbinder angelegen sein läßt. Die erste Lehrerin dieser Werkstätte war Fräulein Marie Lühr, die heute eine eigene Schule für Buchbinderinnen besitzt, und die erste Frau war, die den Titel eines Buchbindermeisters erhielt. Die steigende Bedeutung, die die Buchbinderei sich innerhalb des Kunstgewerbes erringt, geht daraus hervor, daß sich die bekannte Kunstgewerbeschule von Albert Reimann, Berlin-Schöneberg, neuerdings eine Klasse für Buchbinderei angegliedert hat, die unter Leitung des sehr tüchtigen und ausgezeichnete kunstgewerbliche Leistungen aufweisenden Meisters Reinhold Maetzke steht. Zu den besten deutschen Kunstbuchbindern gehört auch der Berliner Bruno Scheer, ein Schüler Kerstens, von eigenem sicheren Stilgefühl, und ein beachtenswerter Schriftkünstler, der nicht nur die Hülle von Adreßmappen anfertigt, sondern auch ausgezeichnete Schriftblätter zu diesen schafft. Als eine Berliner Werkstätte, in der Beachtenswertes geleistet wird, sei die von Otto Herfurth genannt; Herfurths Bemühen ist es, insbesondere den Bücherfreunden auch im einfachen Einband eine künstlerisch und buchbindetechnisch durchdachte Arbeit zu liefern. Als ein Unikum und zugleich für das wachsende Verständnis der Bücherfreunde gegenüber dem handgearbeiteten Bucheinband darf es gelten, daß die Berliner Buchhandlung von Axel Juncker (Karl Schnabel) seit einigen Jahren sich eine Werkstätte angegliedert hat, in der einfache und kostbare Handeinbände hergestellt werden. Eine der bedeutsamsten deutschen Bindewerkstätten, auch von internationalem Ruf und eine der ältesten Berliner ist die im Jahre 1845 gegründete von W. Collin. Der Sohn des Gründers, Georg Collin, der im Dezember 1918 verstorben ist, war einer der besten Bindemeister und Handvergolder. Die Collinsche Werkstätte wird gegenwärtig von der Witwe Georg Collins weitergeführt.

¶ Es war selbstverständlich nicht möglich, hier alle guten Buchbinderwerkstätten Berlins zu nennen. Deren Zahl ist seit einigen Jahren gewachsen, und auffallend ist es namentlich, daß das weibliche Geschlecht sich immer mehr der Buchbinderei zuwendet. Dabei wird gewiß viel Dilettantismus großgezüchtet; wo aber die Buchbinderin ihr Handwerk von der Pike auf gelernt hat, und wo ein dem weiblichen Geschlecht eigenes feines Geschmacksempfinden hinzukommt, wird man diese Entwicklung begrüßen können. Alles in allem kann man sagen, daß die Zeiten vorbei sind, da die deutschen Kunstbuchbinder nichts als Ausstellungsarbeiten anfertigten, während die deutschen Bücherfreunde ihre Aufträge nach England und vor allem nach Frankreich vergaben.

RUNDSCHAU

Mappen-Graphik

eit Monaten weisen die Verzeichnisse der Erscheinungen des deutschen Buchhandels eine umfangreiche Herausgabe illustrierter Bücher auf. Bei diesen, sich meist in der Luxusform gebenden Büchern handelt es sich vorwiegend um Auszüge besonders schöner Stellen aus klassischen Dichtwerken (Bibel), oder der Verleger beweist sein Entdeckertalent, indem er längst vergessene, vielleicht niemals beachtete Schöpfungen älterer Dichter der Mitwelt als bibliophilen Leckerbissen vorsetzt. Neuerdings sehen wir auch, daß von Verlegern, die Führer und Wegweiser sein wollen, die jüngste Dichtkunst durch die Herausgabe typographisch und graphisch wertvoller Bücher gefördert wird. Bei sehr vielen der neuen illustrierten Bücher mag aber die Absicht des Illustrierers, dessen Freude am Vorwurf den Anstoß zu ihrer Entstehung gegeben haben. Daneben tritt, meist vom Dichtwort losgelöst, der illustrierende Graphiker selbständig auf. Der deutsche Kunstmarkt ist augenblicklich reich an Mappen-Graphik. Solche Graphik, die, von den so kostspieligen Pappen umhüllt, Beachtung und Anerkennung heischt, ist allerdings nur zum Teil Illustration. Zu einem sehr wesentlichen Teil ist sie Ergebnis der Gedankenwelt, des Fühlens — und oft des sozialen Mitfühlens — und Ringens ihres Schöpfers. Es läßt sich leider nicht in wenigen Sätzen ausdrücken, daß durch die neue Mappen-Graphik wieder einmal der Beweis geführt wird, daß das Schwergewicht deutscher bildender Kunst nicht in der Malerei, sondern in der Graphik, und namentlich in der schwarz-weißen, liegt. Die deutsche Kunst hat ja nur sehr wenige malerisch-schöpferische Kräfte hervorgebracht. Aber sie ist immer reich gewesen an Künstlern, denen die Kupferplatte oder der Stein die handwerkliche Folie ihres Schaffens lieferten. Daß der Graphiker Albrecht Dürer und der Graphiker Max Klinger, um nur diese beiden zu nennen, als künstlerische Persönlichkeiten echt deutsch gewesen sind, liegt daran — man braucht darüber kaum zu sprechen —, daß sie Verkörperer des deutschen, im Sinnieren starken, Gott und Welt suchenden Wesens waren. Nun hat das Wort vom „echt deutschen Wesen" in letzter Zeit zwar manches an Klang eingebüßt, aber dieser Klang kommt wieder, wenn man es ohne den üblen Unterton des Chauvinismus gebraucht, und wenn man es nicht überheblich als etwas meint, das das Wesen anderer Völker weit in den Schatten stellt. Wir müssen heute soviel Selbstkritik aufwenden, um die Frage aufwerfen zu können, was wertvoller ist, die malerische Synthese der Franzosen oder die graphische Analyse des Deutschen. Genug, daß das geistige Deutschland in der Folge graphischer Blätter, die einen Gedanken nach allen Seiten hin wenden, eine Idee bis in ihre letzten Möglichkeiten zu erschöpfen versuchen, etwas sich Wesensverwandtes findet.

¶ Der äußere Unterschied zwischen der älteren Graphik und einem großen Teil unserer Mappen-Graphik besteht im Format. Aber da das Äußerliche in der Kunst auch immer etwas Innerliches ist, so entsteht die Frage, ob die heutige Graphik vor der früheren darin einen Vorteil, eine größere geistige Bedeutung hat, daß ihre Blätter meist mammutformatig sind. An sich kann jeder Gedanke auch auf kleinstem Umfang zu bildnerisch-geistiger Vollendung gebracht werden; aber es ist möglich, daß die großen Formen, in denen sich das Leben des Jetztmenschen bewegt, als der wichtigste Grund dafür anzusehen sind, daß sich auch das graphische Blatt diesen Formen anpaßt, und daß, abgesehen von solchen Blättern, deren Größe offenbar nur Kraftmeiertum ist, die Überfülle der Gedanken aus dem Ringen des Zeitgeistes geboren, nach einem Sichausleben auf großem Bogen drängt. Wir wollen die graphische Kunst gewiß nicht nach Zentimetern messen, und schließlich wird es ja immer darauf ankommen, ob es dem Künstler gelungen ist, der sich in ihm wälzenden Idee, dem sich aus seinem Schaffen und Wollen ergebenden einzig möglichen Ausdruck zu verleihen.

¶ Unter den Künstlern, die graphische Folgen, von Mappen umhüllt, neuerdings erscheinen lassen, findet man sehr viele von bislang unbekanntem oder wenig bekanntem Namen. Dabei soll nicht unterlassen werden, denjenigen Verlegern Anerkennung zu zollen, die das Wagnis auf sich genommen haben, die nach großen Namen und nach Belanglosigkeiten begehrende Öffentlichkeit auf einen Neuen aufmerksam zu machen, der um die „Publikumsinstinkte" — und leider oft noch nicht — nicht wirbt. Zu denjenigen deutschen Kunstverlegern, die sich die Förderung der jungen Graphik zu ihrer Aufgabe gemacht haben, gehört der Leipziger Friedrich Dehne, von dessen in seinem Verlage erschienenen Mappen an dieser Stelle verschiedentlich die Rede gewesen ist. Eine Reihe der neuesten von ihm herausgegebenen Mappen soll jetzt in Kürze gewürdigt werden. Es kommt hierbei nicht so sehr darauf an, zu untersuchen, ob alle von diesem Verlage der Öffentlichkeit übergebenen Mappenwerke künstlerisch gleichwertig sind, d. h., ob jeder Künstler oder die von ihm geschaffene graphische Folge der immerhin anspruchsvollen Form der Mappe wert waren. Es ist wichtig genug, und bedeutet allein künstlerische Förderung, daß das Schaffen der nach Anerkennung strebenden jüngeren Kräfte der Kritik unterbreitet wird.

¶ Eine Entdeckung, auf die der Verleger stolz sein kann, bedeutet auf jeden Fall Julius Kroll, von dem als erste Mappe sechs Radierungen „Die Straße" erschienen sind. Daß hier ein Künstler das Thema der Straße, nämlich

der Großstadtstraße, zum Vorwurf nimmt, ist nicht so selbstverständlich. Immer lag der Kunst mehr das Sich-verlieren in die höheren Sphären, das Sichloslösen vom Alltag, und sie nahm lieber zu den Dingen genau wie der ehrliche Historiker dann erst Stellung, wenn zwischen den Ereignissen und der Entstehung des künstlerischen Werkes der zeitliche, die Arbeit aus dem Meinungsstreit des Tages heraushebende Zwischenraum lag. Aber wie die modernsten Richtungen der bildenden Kunst beeinflußt und beschwingt worden sind von der Umwelt, wie die scheinbare Wirre des großstädtischen Straßentreibens förmlich sich dem ordnenden künstlerischen Auge aufdrängt, wie wir das Erhabene und Großartige nicht mehr in den alten Heldensagen, sondern in der nach Menschenschweiß riechenden, öltriefenden und lärmenden Arbeit an der Maschine, am Hochofen, in den Bergwerken, kurz, in allen Stätten sehen, wo der Mensch sein bißchen Leben sich unter Aufopferung seines Körpers und seiner Gesundheit täglich neu erkämpfen muß — so erscheint es uns selbstverständlich, daß dem Künstler von heute diese Motive die Seele belasten und zur Formgebung zwingen.

¶ Julius Kroll hält sich nicht an dem fast schon zu Tode gehetzten Motiv der von Gefährten und eilenden Menschen fast sinnlos belebten Straße. Er sucht die großen und unverrückbaren Linien des modernen Straßenbildes festzuhalten, und auf nächtlichen Wanderungen erscheinen ihm die aus Lichtkreisen hervorwachsenden Steinkolosse der Häuser wie Gespenster, wie Wesen, die eine Seele haben. Da ist das Blatt einer nur von wenigen Menschen belebten Straßenflucht, die irgendwie in ein unbekanntes Land zu führen scheint. Da ist ein anderes Blatt einer nächtlichen Straße, in die das Licht der Laternen gespenstisches Leben wirft; wie eine Pyramide reckt sich hier ein Haus in die Höhe. Einsam steht auf einem anderen Blatte ein grobschlächtiges Großstadthaus mit kahler Giebelwand, und hier, wie auf allen diesen Blättern, fällt als das Wesentliche der Krollschen Kunst auf: die äußerste Konzentration des Striches, die Beschränkung auf das Notwendigste. Julius Kroll verkörpert nicht nur in seinen Straßenblättern, sondern auch in seinen übrigen mir bekannten graphischen Arbeiten eine Kunstrichtung, die bei strengster Beherrschung aller handwerklichen Mittel dem großen Ziel zustrebt, immer das Letzte zu geben, sich an keinen Stil zu binden, weil sie sich selbst Stil genug ist.

¶ In seinen zehn Holzschnitten „Hochland" ist Karl F. Zähringer da am stärksten, wo er die durch Berg, Feld und Tiere verkörperte Natur sich vornimmt und den Menschen beiseite läßt, dessen Darstellung bei ihm manchmal einen eigenartig sentimentalen Einschlag hat. Auf diesen Blättern herrscht das Schwarz vor, und der Schnitt des Messers hat immer großzügig, die Schönheit der Form rein erfühlend, in den Holzblock eingeschnitten. Zu den schönsten Blättern gehört das mit den naschenden drei Ziegen. Auch das Brückenblatt ist sehr fein und läßt die Zerrissenheit der hochländischen Landschaft nicht nur ahnen, sondern greifbar fast vor unserm Auge erstehen. Auch in dem Künstler Zähringer grüße ich einen ehrlichen Handwerker, der aus Liebe zur Gottheit Natur schafft und unbekümmert seinen eigenen herben Weg geht.

¶ Zu den köstlichsten Mappenerscheinungen des Dehne-Verlages gehört die mit den zehn Steinzeichnungen Professor Walther Klemms. Klemm hat sich die köstlichen Volkserzählungen von den Schildbürgern ausgesucht; in seinen Blättern, die Slevogtsches Tempo haben, aber doch in ganz eigener Weise die Masse der Gestalten zur Gesamterscheinung zusammenfassen, ist alles auf lustige Bewegung eingestellt. Es offenbart die Künstlerschaft Klemms, wenn er, ohne sich in Einzelheiten zu verlieren, die Gestalten oft nur in skizzenhafter Form gebend, humorvolle Blätter schafft — nicht karikierende —, die uns ein Lächeln entlocken und zugleich über soviel menschliche Dummheit wehleidig stimmen. Die Technik der Klemmschen Steinzeichnungen ist meisterhaft, jeder Strich aus der Weichheit der lithographischen Kreide herausgefühlt.

¶ Ludwig von Hofmanns zu der Mappe „Rhythmen" vereinigte zehn Steinzeichnungen — Theodor Däubler hat zu ihnen eine Einleitung in seiner geschwollenen Wortspielerei geschrieben — sind ungleichwertig. Die Weichheit und Rundung der Linien ist zum Teil zum Schema erstarrt, und nur auf einigen Blättern blitzt das Genie auf, dem die Fülle der Gesichte, unbeirrt von der Manier, zum gestalterischen Zwang wurde.

¶ Zwei kleinere Mappen unter dem Sammeltitel „Schatten" und den Sondertiteln „Erste Liebe" und „Das Geld", bestehend aus je zehn Kaltnadelradierungen, hat der ungarische, jetzt in Berlin wirkende Künstler Lászlo Boris geschaffen (siehe Abbildung). Boris kann zweifellos sehr viel. Er hat eine sehr leichte Hand, die ihn allerdings zu Äußerlichkeiten und Flüchtigkeiten verleitet. Seine Mappen sind Sittenschilderungen, und in der ersten gibt er in der Hauptsache sexuelle Verworfenheit, oder er versucht, die ewige Tragik des verkäuflichen Weibes darzustellen. Aber Boris erschüttert nicht, weil seine Gestalten entweder karikiert wirken, oder weil die leichte Beherrschung der Technik, also die Routine, oft sehr deutlich wird. Auch die Mappe „Das Geld" führt zu den Abgründen sozialer Verworfenheit oder zeigt die Verirrungen und das Lächerliche, zu denen die Habgier führt. Hier wirkt er auf einigen Blättern stärker, weil ein soziales Mitempfinden kräftiger durchleuchtet.

¶ Wie man sich zu den zwölf Holzschnitten „Nächte" von Curt Hoelloff stellen soll, weiß man nicht recht. Dem Künstler gelingt es oft, sehr starke Schwarz-Weiß-Wirkungen zu erzielen. Er packt auf einigen Blättern, bleibt aber auf anderen nur wirr. Und so ist diese Mappe mehr das Ergebnis eines künstlerischen Tastens als einer vorgefaßten Anschauung. Trotzdem wird man auf weitere Arbeiten dieses Künstlers neugierig sein müssen.

¶ Daß viele unter den bildenden Künstlern der Zeit an dem sozialen Ringen der Gegenwart nicht vorübergehen können, ist selbstverständlich, um so selbstverständlicher, als ein großer Teil von ihnen selbst mitten in diesem Ringen steht und, gepackt von den Ideen des Sozialismus, den Kampf für diesen zu ihrer Lebensaufgabe gemacht hat. Kunstwerke, deren Zweck es ist, für den Sozialismus zu werben, Not und Elend der arbeitenden Massen zu schildern, können auch dann, wenn sie einen offenbar agitatorischen Hauptton haben, Kunstwerke sein. Solche Arbeiten aber stehen jenseits der Kunst, wenn der Zweck die künstlerische Form beeinflußte oder die künstlerische Arbeit zum Nebensächlichen machte. Das ist bei der Mappe Wilhelm Pluenneckes „Die Marseillaise" (zehn Steindrucke) zwar nicht der Fall gewesen (ich weiß nicht, ob Pluennecke Sozialist ist), aber diese Blätter bleiben doch im Äußerlichen stecken. Ein Agitator wird nicht dadurch zwingend dargestellt, wenn man ihn von größerer Gestalt gibt, als die Menge der durch ihn Angefeuerten. Und er wird nicht dadurch zum Märtyrer, daß man ihn wie Christus ans Kreuz schlägt, und daneben die Worte „Brüder und Freiheit" schreibt.

¶ Zum Schluß die beiden Mappen „Moloch" und „Totentanz" von Eduard Dollerschell, zu denen Carl

Robert Schmidt in sehr überflüssiger Weise mehr als belanglose Gedichte geschrieben hat. Die Mappe „Totentanz" besteht aus Holzschnitten, kleine Blätter auf großen gelben Karton geklebt, aus denen eine sehr starke seelische Kraft und ein Wille zu neuen Formen leuchtet. Aber wie Hoelloff hat Dollerschell noch nicht die Sicherheit des Stils. Und manches Linienbeiwerk wirkt wie Verlegenheitsgestammel. Weit besser gefällt mir die aus Radierungen bestehende Mappe „Moloch", weil Dollerschell als ausgezeichneter Techniker hier um vieles wuchtiger und konzentrierter ist.

Ernst Collin.

Neue Kleisterpapiere



ie Anfertigung buchbinderischer Kleisterpapiere ist, seitdem — es mag wohl schon fünfzehn Jahre zurückliegen — Lilli Behrens, die Gattin Peter Behrens', hier neues Leben hineinbrachte, ein Versuchsfeld der handwerklichen Herstellung von Buntpapieren geblieben. Wir haben an dieser Stelle in der letzten Zeit verschiedentlich von neuen Kleisterpapieren berichten können, die entweder mit Hilfe von Linoleumstempeln oder des malenden Pinsels geschmackvolle Muster erhielten. An die früheste Kleisterpapiertechnik, die sich primitiver zu diesem Zweck selbstgefertigter Werkzeuge bediente (zu diesen Werkzeugen gehören auch die Finger), knüpft Frau Else Bossert, die Gattin des bekannten verstorbenen Leipziger Professors und Buchgewerbelehrers, wieder an. Und man muß ihr dafür dankbar sein. Ihre Papiere gehören zu den schönsten, die ich in Kleisterpapierarbeit kenne. Die Kühnheit, kräftige Farben zu wählen, ein scheinbar willkürlich und offenbar mit den Fingern erzeugtes bandartiges Muster hervorzubringen, verdient Bewunderung. Diese Kühnheit ist aber immer von einem sehr sicheren Gefühl für die Erfordernisse des Buntpapiers und von sehr feinem Geschmack getragen. Derbe Wirkungen stehen neben zarten. Und wo sie Muster und Farbe streng düster wählt, dringt eine fast unheimliche Kraft aus dem Papier. Sie liebt es, den Bogen felderartig aufzuteilen, aber sie kommt niemals zu strengen Wirkungen, da sich in jeder Linie und im kleinsten Teil des Musters malerische Feinheiten bergen. Es ist natürlich schwer, solche Papiere zu beschreiben, aber vielleicht genügt es, wenn man sagt, daß der Freund schöner Buntpapiere von jedem einzelnen begeistert ist.

E. C.

Kalenderschau



ie unter dem Einfluß des Krieges stark zurückgegangene Herstellung an Reklamedrucksachen beginnt sich wieder zu beleben. Einen guten Maßstab für diese Feststellung geben die Neujahrskarten und Kalender ab, die von den Industriefirmen an ihre Kunden gesandt werden. Der Versand der Neujahrskarten war in diesem Jahre allerdings nur gering, daran sind aber neben den hohen Herstellungskosten zweifellos die gesteigerten Portogebühren einesteils schuld, andernteils erwägt die Geschäftswelt wohl auch weiter noch, daß die Neujahrskarte eine Eintagsfliege ist, die nicht nachhaltig genug wirkt und bald vergessen wird, mag sie auch noch so gut ausgestattet sein. Neujahrskarten sind Luxus, und diesen können wir uns nicht mehr leisten. Dagegen wird dem Kalender ein besonderer Reklamewert zugemessen, und diese Beurteilung ist durchaus richtig. Dieses Ding braucht man das ganze Jahr, und wenn es gut ausgestattet und zweckmäßig eingerichtet ist, verfehlt es als wirksames Reklamestück selten seinen Zweck.

¶ Unter den bei der Schriftleitung des Archivs eingegangenen Kalendern befinden sich alle Spielarten desselben. Vorherrschend ist der Wochen- und Monatsblockkalender, dann gibt es auch solche mit Tagesblock, Almanachs und Kalender in Buchform. Der Kalender mit Tagesblock ist zweifellos der praktischste — wenn jeden Tag gewissenhaft abgerissen wird. Hierzu wäre vom rein technischen Standpunkt aus zu bemerken, daß die Herstellung des Tageskalenderblocks noch recht zu wünschen übrigläßt. Der Block ist zumeist mit einer starken Drahtklammer durchgeheftet und oben mit einer Blechhaube als Abschluß verkleidet. Die ersten 10—12 Blätter lassen sich noch einigermaßen glatt abreißen, dann aber bleiben oben die Fetzen an dem Blechabschluß herumhängen, und nun beginnt entweder das Herumstochern, um die Reste der alten Blätter wegzubekommen, was sehr mühsam ist, oder man läßt die Fetzen hängen, und dann sieht der Kalender, mag die Rückwand an sich noch so schön sein, herzlich schlecht aus und bildet wahrhaftig keinen Wandschmuck und kein wirksames Reklamestück mehr. Bei einigen der uns zugesandten Tagesblockkalender ist auch erfreulicherweise eine Verbesserung der unpraktischen Blockheftung angestrebt worden. Bei dem Kalender der Firma Schlüter in Bruchsal sind die Blätter oben sämtlich durchgestanzt und hängen nur an den Seiten noch etwas zusammen, was sicher ein sauberes Abreißen gewährleistet. Die Rückwand dieses Kalenders ist von R. Schiestl entworfen, sie zeigt das Brustbild eines Pfeifenrauchers und weist sehr wirkungsvoll auf die Spezialität der Firma: Tabaktüten, Tabakumschläge usw. hin. Der Druck ist sauber in Offset hergestellt, der Kalenderblock, in passendem Format zur Rückwand, mit großen klaren Zahlen.

¶ Sorgfältige Arbeiten sind auch noch die Kalender von Wilh. Wagner, Buchdruckerei, Berlin, Gebr. Reichel, Augsburg, Druckerei-Gesellschaft Hartung & Co., Hamburg. Bei diesen drei Kalendern sind die Blocks oben perforiert, die Zeichnungen der Rückwände gute Darstellungen und sorgfältig gedruckt. Zu dem Block beim Wagnerschen Kalender ist chamois Papier mit blaugrünen Zahlen verwendet worden, das gut mit dem braunen Ton

der Rückwand zusammenklingt, in den ebenfalls in Blaugrün die Kalenderzeichen eingedruckt sind.

Künstlerisch gut ausgeführte Kalenderrückwände mit Tagesblocks sind weiter diejenigen der Firmen H. Winter, Charlottenburg, E. Klein, Barmen, und E. Gundelach, Bielefeld. Bei dem letzteren ist der Block ein übliches Massenfabrikat und zu klein im Verhältnis zur Rückwand. Eine glückliche Vereinigung von Almanach und Tagesblockkalender hat die Firma Radelli & Hille in Leipzig geschaffen. Auf der Rückwand ist der Almanach typographisch recht geschickt gruppiert und mehrfarbig sehr sauber gedruckt. Aber der Block ist leider das übliche Massenfabrikat, zum Teil verschnitten usw., also: wenn schon — denn schon.

Von den Wochen- und Monatsblockkalendern sowie Almanachs seien nachstehend nur die besten verzeichnet. W. Pfannkuch & Co., Magdeburg, haben wie in jedem Jahre so auch diesmal einen ganz prächtigen Kalender hergestellt, über dessen hohe künstlerische Qualität kein Zweifel besteht. Er ist auf reine Schwarz-Weiß-Wirkung abgestimmt, mit langstreifigem Monatsblock versehen, dessen Satz sorgfältig gegliedert wurde und der der Rückwand sehr fein angepaßt ist. Alles in allem eine ganz besondere Leistung auf dem Gebiete der Kalenderherstellung, künstlerisch sowie technisch hochwertig — und dabei praktisch.

Greiner & Pfeiffer, Stuttgart, haben ihren Kalender zum Aufstellen gedacht. Die Rückwand in feinem farbigen Offset-Druck hergestellt und den Block mit sauber gedruckten Ansichtspostkarten durchschossen. Die typographische Ausstattung der Monatstabellen ist weniger gut gelungen, zuviel Künstelei und zu süßliche Farben.

Otto Baer, Farbenfabriken, Radebeul-Dresden, haben als Mittelpunkt der Kalenderrückwand einen technisch meisterhaft ausgeführten Vierfarben-Tiefdruck gesetzt. Das Blatt ist aufgeklebt und wird von Ornamentwerk in grauen, graublauen und hellbraunen Farben umrahmt. Zu dieser etwas weichlichen Stimmung hält der in energischen Farben und hübsch straff und übersichtlich gegliederte Wochenblock keine Verbindung mehr, was nicht der Fall wäre, wenn die weiße Jahreszahl 19—21 links und rechts vom Block schwarz oder dunkelblau gedruckt wurde. Wie bei Otto Baer die drucktechnische Wiedergabe an sich einwandfrei ist, so ebenfalls bei den sonst auch recht gut ausgestatteten Kalendern der Firmen Chr. Hostmann-Celle und Gebr. Jänecke & Schneemann-Hannover. Das ist man von unseren deutschen Farbenfabriken auch gar nicht anders gewöhnt. Bei Jänecke & Schneemann sind auch die Blätter des Wochenblockes Zeichnung, aber der Block ist im Verhältnis zur Rückwand leider zu groß geraten.

Von der Schriftgießerei Genzsch & Heyse A.-G. in Hamburg und München sind zwei hübsche Almanachs versandt worden, ein großformatiger 38×43 cm und ein Blätteralmanach in Hochoktav. Beide Kalender sind einheitlich mit Czeschka-Material hergestellt, einer edlen, vornehmen Schrift mit passendem Schmuck, und diese einheitliche Arbeit ist in zweifarbigem Druck sehr gut gelungen. Der Blätteralmanach enthält noch allerlei fachtechnisch recht nützliche Hinweise für Drucker und Verleger. Alles in allem zwei typographische Meisterstücke, die volle Beachtung verdienen.

Der mit Szenen aus dem Menschenleben sinnreich geschmückte Kalender der Kunstdruckerei des Künstlerbundes Karlsruhe befriedigt zweifellos technisch und künstlerisch, solange man das Blocktitelblatt nicht abreißt — dann aber erscheint ein Wochenblock nach Schema F, der zu der hübschen Rückwand einfach nicht mehr paßt, den man aber ein Jahr lang nun so „genießen" muß.

Die Kalender der Firmen Max Lohse, Chemnitz, Thalacker & Schöffer, Leipzig, und Du Mont-Schauberg, Köln, die ersteren mit Wochenblocks, der letztere als vor- und rückseitiger Almanach sind absolut auf Reklamewirkung abgestimmt, daher viele bunte, auffallende Farben. Symbolisch gute Darstellungen auf das Buchgewerbe und die Jahreszeiten hat der Du Mont-Schaubergsche Kalender, während die beiden andern ebensogut als Reklamestücke für Farbenfabriken oder eine Gärtnerei passen könnten. Drucktechnisch sind alle drei recht gut.

Hoffmann & Reiber in Görlitz feiern im Jahre 1921 ihr 25 jähriges Bestehen und haben aus diesem Anlaß ihren Kalender sehr sorgsam ausgestattet. Auf der mit allerhand Symbolen aus der graphischen Kunst ausgestatteten Rückwand sitzt ein im Format gut gewählter Block, der ähnlich wie bei Greiner & Pfeiffer mit allerhand Qualitätsdrucken durchschossen ist. Die Firma zeigt damit ihre Leistungsfähigkeit auf den verschiedensten graphischen Gebieten im besten Lichte.

In echtem Münchener Stil ist der von Prof. Otto Hoppe entworfene Almanach von Knorr & Hirth in München hergestellt. Das Kalendarium ist in alter Schwabacher schwarz und rot gedruckt, und auch die sonstige technische Wiedergabe ist gut und einwandfrei.

Als Wandschmuck ist ein besonders großer Almanach im Format 64×72 cm der Firma Hermes, Buch- und Kunstdruckerei-Ges. m. b. H. in Wien, gedacht, der mit einem farbigen Offset-Druck geziert ist. Das sehr fein wiedergegebene Bild ist mit Hilfe eines neuen direkten Kopierverfahrens reproduziert und stellt eine sehr beachtenswerte Leistung des farbigen Gummidruckes dar.

Von den Kalendern in Buchform ist vor allem der der Universitätsdruckerei H. Stürtz A.-G., Würzburg, „Altfränkische Bilder" zu erwähnen. Er erscheint bereits seit dem Jahre 1905 in der vorliegenden Form (schmales Folioformat) und bringt wertvolle, kunsthistorische Abhandlungen des Würzburger Universitätsprofessors Dr. Th. Henner zur Geschichte der fränkischen Lande. Der Kalender ist reich illustriert und mit farbigem Umschlag versehen. Auf der Titelseite ist der hl. Willibald nach einem Eichstätter Missale reproduziert, auf Seite 4 eine byzantinische Elfenbeinschnitzerei wiedergegeben.

Ebenfalls aus Süddeutschland stammt das Rorschacher Neujahrsblatt als Schreibmappe der Firma E. Löpfe-Benz, Rorschach. In 4° wie die bekannten Familienkalender mit einigen literarischen Beiträgen und vielen Inseraten, deren satztechnische Ausführung manchmal zu wünschen übrig läßt. Der Druck des Blattes ist im großen und ganzen sauber.

F. Ullmann G.m.b.H., Zwickau/Sachsen, hat seinen Kalender in Quart ausschließlich mit Hilfe des Manuldruckes, seiner Spezialität, hergestellt. Der Druck ist sehr schön klar, absolut sauber und von Originaldruck tatsächlich nicht zu unterscheiden. Um die Leistungsfähigkeit des an und für sich schon bestens bekannten Manuldruckes erneut zu zeigen, war die Herstellung dieses Kalenders ein sehr geeignetes Werbemittel.

Ein allerliebstes Taschenbüchlein mit Kalendarien in kleinem Querformat schuf die Druckerei C. G. Neumann G.m.b.H., Leipzig. Die hübsche, humorvolle zeichnerische Ausstattung des Buches stammt von F. Buchholz-Quasnitz, der Druck ist sauberster Offset-Druck. Auch die satztechnische Behandlung ist sehr geschickt und verständnisvoll

gemacht — bis auf die Fälle, wo die Ligatur ſt geſperrt wurde. Das iſt zweifellos ein Fehler, auf den hier aber nicht näher eingegangen werden kann.

¶ An Notizkalendern ſind uns zwei zugegangen. Der eine, von der Spamerſchen Buchbinderei herausgegeben, iſt in gelbem Batiſt-Leinen gebunden, und enthält unter anderem auch einige beachtliche fachtechniſche Aufſätze neben zahlreichen Reproduktionen guter Bucheinbände. Der andere, von F. A. Brockhaus ſtammend, hat den üblichen Taſchenbuch-Inhalt, iſt aber bei Verwendung guten Papiers ganz in echtes Leder gebunden, und dürfte ſchon der noblen Aufmachung wegen einer guten und dauernden Aufnahme ſicher ſein.

¶ Schließlich iſt noch ein Kurioſum zu erwähnen. Emil Hochdanz, Stuttgart, hat auf einer ganz nett mit einem Almanach ausgeſtatteten Rückwand einen Block angebracht, auf dem in Fächerform die ſieben Wochentage angeordnet ſind, und dazu in der Mitte einen Zeiger zum Stellen des Tages. Das iſt einmal eine andere Löſung für die Anordnung der Wochenblockblätter und mindeſtens ebenſo praktiſch wie die übliche Form — ſelbſt wenn man den Zeiger zu ſtellen vergißt. Kritikus.

Eine neue Buchdruckmaſchine



Unter dem Namen „Unikum" wird von der Druckerei-Maſchinen G.m.b.H. in Thalheim im Erzgebirge eine Buchdruckſchnellpreſſe ſoeben auf den Markt gebracht, die das Neueſte auf dem buchgewerblichen Maſchinenmarkt iſt. Die neue Maſchine iſt weder eine Schnellpreſſe noch eine Tiegeldruckpreſſe, ſie iſt an Stelle der Tiegeldruckpreſſen als ſchnell laufende Hilfsmaſchine für kleinere Arbeiten gedacht und wird zunächſt in zwei Größen gebaut, auf denen man bis zu Quart- bzw. bis zu Kanzleiformat drucken kann. Der Erfinder hat bei der „Unikum" die Vorteile der Schnell- bzw. Tiegeldruckpreſſen in einem neuen Maſchinenkörper vereinigt und zu nützen verſucht.

¶ Das Neueſte an der Maſchine iſt die Bewegung des Fundaments mit der Form, das auf- und abwärts läuft, alſo vertikal ſtatt horizontal, wie bisher bei den Schnellpreſſen. Ein fortgeſetzt rotierender Zylinder ſtatt des ſchwingenden Tiegels beſorgt den Druck und das Anlegen der Bogen. Es gibt keine Bänder oder Schnüre bei der „Unikum", das Zylinderfarbwerk iſt bis zur größten Feinheit regulierbar und kann als Ganzes zwecks Reinigung von der Maſchine abgenommen werden. Die mir vorliegenden von der neuen Maſchine gelieferten Drucke ſind einwandfrei ſauber und ſcharf ſowohl bei ſplendiden als bei kompreſſen Formen, der Ausſatz iſt gleichmäßig. Die Höchſtleiſtung beträgt bis zu 5000 Druck pro Stunde. Dieſe wird erreicht, wenn die Maſchine mit einem automatiſchen Anlege-Apparat ausgeſtattet wird. Die Unikum-Preſſe macht den Eindruck einer ſolid gebauten, mit allen Neuerungen der Technik im Maſchinenbau verſehenen Maſchine, die ſich in den Betrieben, wo viel kleinere Arbeiten hergeſtellt werden, bald einbürgern wird, wenn ſie erfüllt, was verſprochen wird. Der tatſächliche Raumbedarf der „Unikum" iſt 70×100 cm, der Kraftbedarf 1/3 PS, der Preis etwa M. 15000.—. Der Erfinder der neuen Preſſe iſt ein alter Praktiker, der Buchdruckereibeſitzer Fr. Lämmel in Bornsdorf im Erzgebirge. Die Maſchine wird während der Dauer der Frühjahrsmeſſe von dem Fachgeſchäft Georg König, Halle, das den Generalvertrieb hat, im Bugra-Meſſehaus gezeigt. Nach der Meſſe dürfte ſie in den techniſchen Sammlungen des Deutſchen Buchgewerbevereins im Deutſchen Buchgewerbehaus zu beſichtigen ſein. Fiedler.

Bibliophile Chronik



Der Unterſchied zwiſchen Preſſen und Verlagen, allein im Hinblick auf die Art ihrer Liebhaberausgaben - Veröffentlichungen, beſteht hauptſächlich doch wohl darin, daß dieſe, unbeſchadet ihrer mehr oder minder ſtrengen Verlagsrichtung, das Gute, wie und wo ſie es finden, holen wollen, jene aber in einer beſtimmten formellen Gebundenheit den Umfang ihrer Verlagstätigkeit auf diejenigen Werke zu begrenzen wünſchen, die eine Anpaſſung an ihr Formverlangen geſtatten. Das zeigt ſich beſonders deutlich in den Ausſtattungsfragen, in der Auswahl der für eine Buchgeſtaltung gegebenen Möglichkeiten, die bei einer Preſſe immer von ihren Grundſätzen ausgehen und zu ihnen zurückführen wird, wodurch dann da und dort eine dogmatiſch-theoretiſche Ablehnung einer ſonſt vielleicht wünſchenswerten Buchausſtattung entſtehen mag. Der Verleger waltet hierin weit freier, er kann eklektiſch verfahren, im beſonderen Fall einer Buchſtimmung, die ihn erfaßte, ſich ganz und gar hingeben, gleichviel, ob die Wege, die ihn ſein Ziel erreichen laſſen ſollen, die gangbarſten ſind oder nicht. Er ſcheut nicht die Gefahren der Originalität, das heißt des dem Regelzwang, dem Schulgerechten, ſich Entgegenſtellenden, er liebt ſolche Gefahren ſogar ein wenig, denn ſeinen Geſchäften ſind ſie nicht unzuträglich. Und er hat, auch wenn er dieſe ihm doch notwendigen Rückſichten nicht üben ſollte, trotzdem als Eklektiker auch die beſſeren buchkünſtleriſchen Erfolgsmöglichkeiten. Denn der Programmatiker unter den Verlegern zwingt ſich in die Gebundenheit einer Preſſe, ohne daß er doch gleich ihr bei der Buchherſtellung ſelbſtſchöpferiſch - ſelbſtändig ſein kann. Auch er wird freilich, doch ſich dabei auf andere verlaſſen müſſend, ſeine „Intentionen verwirklichen". Es iſt eben

nichts vollkommen in dieser Welt. Wie aber ein Verleger es versteht, trotz der Widerstände, die er findet, seine Absichten durchzusetzen, das ist sein persönliches Verdienst und wird dem seines Verlages zugerechnet. Deckt er Liebhaberausgaben mit seinem Namen, erhebt er den Anspruch, die Buchkunst zu fördern und zu vertreten, so zeugen seine Verlagswerke ebenso für oder gegen ihn, wie sie für oder gegen ihre sonstigen buchgewerblichen Hersteller zeugen. Und zwar seine Verlagswerke in ihrer Gesamtheit, nicht allein ein einzelnes, das ge- oder mißlingen kann. Danach sind die Neuerscheinungen des Buchhandels zu werten, die sich vor allem an die Buchkunstliebhaber wenden möchten. — In der Reihe der Verlage, die fast ausschließlich die eigentliche Liebhaberausgabe pflegen, das erlesene Buch von Rang, das kostbare und deshalb kostspielige schöne Buch, hat der Avalun-Verlag (Leipzig-Wien) rasch einen anerkannten und anzuerkennenden Platz sich geschaffen. Für ihn ist die Buchreihe — und es kann ja eigentlich gar nicht anders sein, wenn sie nicht zu einem Prokrustesbett werden soll — lediglich der Namen, der die Folge einer ihrer Ausgaben bezeichnet, der mit den früheren Ausgaben die Güte der späteren verbürgen will. Im übrigen aber hat er sich alle Freiheit gelassen, bei einer Buchgestaltung einer Buchstimmung nachzugehen, um sie aus der Phantasie in die Wirklichkeit zu übertragen, auf Wegen, die zu ihrem Ziele auszubauen nicht immer einfach gewesen sein wird. Es ist vielleicht kein Zufall, daß der Avalun-Verlag seinen Sitz in Wien hat, in einer Stadt, die sehr viel selbstsicherer in ihren Traditionen ist als manche andere deutsche Stadt, als etwa Berlin, in einer Stadt, deren Geschmack, ähnlich dem der Pariser, sich nur ungern von seinen alten geschichtlichen Voraussetzungen trennt. Das verleiht den Büchern des Avalun-Verlages, so verschieden sie auch sonst in ihren Einzelheiten sein mögen, ihren Anstand, ihre Haltung, wenn man will, ihre Würde. Hinzu kam das künstlerische Temperament des Verlegers, der auswählend sich die Buchaufgaben stellte, die er, unterstützt von Mitarbeitern, die ihm seine Pläne verwirklichen halfen, löste und weiterhin lösen will. Seine erste Veröffentlichung „Hans Christian Andersen, Reiseblätter aus Oesterreich. Mit zwölf Original-Radierungen von Luigi Kasimir" ist 1919 von der Offizin der Gesellschaft für graphische Industrie in Wien gedruckt worden, die Radierungen von der Kupferdruckerei Paulussen & Co. in Wien. Eine ansehnliche und doch handliche Buchgröße, eine im hellen Satzspiegel klar hervortretende Schrift sind nicht geringe Vorzüge eines Werkes, das sich nicht darauf beschränkte, ein Betrachtebuch von Originalgraphik zu werden, kein Schaukastenerzeugnis, sondern ein Band, der im Bücherschrank stehend den Leser reizt. Die Auswahl der Reiseberichte des dänischen Dichters, die Bildblätter, die ihr beigefügt wurden, ergaben ein Werk von starker innerer Geschlossenheit. Man möchte wünschen, in dieser Art eine Topographiae Germaniae zu besitzen. Kasimirs Kunst des architektonischen Stimmungsbildes ist bekannt. Sie ist sogar schon so bekannt, daß sie hier und da unterschätzt wird. Ganz gewiß, der Künstler mag an manchen Eigenheiten festhalten — welcher Künstler, der kein moderner Saison-Proteus ist, tut das nicht —, aber das ist dann deshalb noch ebensowenig Manier, wie es Manier ist, daß er mit technischer Virtuosität sich der Mittel bedient, die dem Radierer zur Verfügung stehen, um mit Lichtern und Schatten eine malerische Wirkung festzuhalten. Man sollte sich gerade über das buchgewerbliche Ergebnis freuen, das zum Beispiel die Änderungen des Drucktones hervorbrachten, die einer architektonischen Charakteristik dienten. Sie sind deshalb noch lange keine billigen Effekte, weil es auch schlechte Ansichtspostkarten mit Mondbeleuchtung und Sonnenschein gibt. Im übrigen ist gerade die Leistung des Architekturbildes „ein Méryon, ein Schinkel-Vergleich liegt nahe" auf die Vereinigung des Befriedigens verschiedenartigster Ansprüche gestellt: es soll in allen Einzelheiten genau sein und sie trotzdem in einer großzügigen Komposition zusammenfassen, es soll nichts vermissen lassen und das Wesentliche hervorheben, Abbildung und Bildwerk zugleich sein. Vielleicht wäre ein „geringfügiger" Ausgleich zwischen dem Bildspiegel und dem Satzspiegel besser zu finden gewesen, obschon Bedenken sich auch gegen ihre beiderseitige Gleichstellung erheben ließen. Aber dieses schöne Buch wird nach einem Vierteljahrhundert noch, wenn sehr viel Spreu von dem jetzt üppig aufschießenden Buchkunstweizen verwelkt sein wird, seine Reize, die es dem Leser lieb machen, gewahrt haben. Der dritte Avalundruck, ebenfalls 1919 erschienen, „Richard Wagner, Tristan und Isolde" ist unter der Leitung von Alois Kolb, der den Bildschmuck radierte, von W. Drugulin-Leipzig gedruckt worden. Daß dem Künstler in seiner nordisch-strengen Auffassung des Themas eine glänzende Bildfolge gelang, sei vorwegnehmend betont. Auch ausführliche Beschreibungen von Buchbildern sind nichts weiter als schlechte Paraphrasen, man muß die Bilder selbst vor sich haben, um ihren künstlerischen Gehalt zu verstehen. Interessant ist die Behandlung des technischen Problems, den eben schon erwähnten Bild- und Satzspiegelausgleich herbeizuführen, die erfolgreich von Kolb versucht wurde. Dem Textsatz gab er durch Unterdrucken einer Tonplatte eine engere Verbindung mit den Bildblättern. Ähnlich faßte er außerdem in einer flächenhaften Verzierung die Vignetten, mit denen er neben den Vollbildern das Werk schmückte, so daß auch jene sich der Bildreihe, die sinngemäß von Titel- und Schlußblättern umschlossen wird, eingliederten. Ein Versuch, der nicht immer möglich sein wird, der aber diesmal bedeutend den Druck bereicherte, der dadurch eine feste Geschlossenheit seiner inneren Form erhielt. So ist ein Buch entstanden, das nicht die einzige Illustrationen-Interpretation der Dichtung Wagners ist, das wäre unmöglich. Aber ein Buch reinen Stils und deshalb ein Buch, vor dem die bloßen Nachahmer gewarnt seien. Der zweite Avalundruck „Hans Müller, Der Spiegel der Agrippina. Mit zwölf Originalradierungen von Stefan Hlawa", 1919 von der Gesellschaft für graphische Industrie und von der Kupferdruckerei Paulussen & Co. in Wien hergestellt, fügt in einen größeren Buchrahmen Griffelkunstblätter, die nach einer gewissen Monumentalität suchen, welche diese, das aus Oscar Wildes Dorian Gray Roman bekannter gewordene Spiegelmotiv variierende Novelle vorschreibt. Aber auch sie entging in ihrer psychologischen Studie über den Kaiser Nero und sein Rom nicht ganz und gar den Gefahren, denen schon Hamerling unterlag. Doch wie dem auch sei, als ein Ganzes rechtfertigt sich der zweite Ovalundruck ebenfalls, um so mehr, weil er dem Buchfreunde eine Dichtung seiner Gegenwart in der Auffassung eines Künstlers ihrer Zeit bietet, dabei das Buchgewand festhaltend, es nicht mit der bequemeren, deshalb beliebteren, Bildermappe, die Bild und Buch trennt, vortäuschend. Nicht ganz mühelos ist es, sich verständnisvoll dem vierten Ovalundrucke zu nähern. Aber es ist eine lohnende Mühe, seinen Kunstgedanken zu folgen. Die köstliche Aucassin und Nicolette-Dichtung, in einer ausgezeichneten Verdeutschung von Erwin Rieger, die die Universitäts-Buchdruckerei Adolf Holzhausen-Wien 1919 in

der Versacrum=Antiqua druckte, hat Rudolf Junk mit einem dekorativen Rahmenwerk geschmückt, das in Holz geschnitten und sehr fein gegen den schwarzen Textdruck rot abgetönt wurde. Derart ist ein Buch entstanden, das bei aller seinen an die barocke Ornamentikfreude erinnernden Prunkentfaltung zum genießenden Verweilen Seite für Seite einladet. Die Buchpracht der Randleisten ist vergessen worden. So man sich ihrer von neuem zu bedienen verstand, nach dem von William Morris gegebenen Vorbilde, folgte man gern den alten Mustern, insbesondere denen des Renaissancebuches und beschränkte sich vorwiegend darauf, der Randleiste ihren hauptsächlichen Sinn einer Titelumrahmung zu lassen, die in die Abschnitte eines Buches den Eingang eröffnet. Als ein durchgebildeter Seitenschmuck, als dekorative Fassung eines Textes, als Ausschmückung des Buches nach der Gewohnheit mancher Handschriften, die im Buchdruck eigentlich nur durch die Livres d'heures=Moden eine Fortbildung erfuhren, ließ man sie außer acht oder benutzte sie für die Illustration, indem man den Buchbildern eine mehr oder minder betonte Randleistenregelmäßigkeit verlieh. Hier ist nun seit langem wieder einmal der Versuch gewagt worden, organisch den Buchschmuck der Seitenornamentik aus dem Initial erblühen zu lassen, in einer modernen Auffassung der Verzierung, die aber die Seitengliederung streng festzuhalten strebt. Ob ein solcher Versuch weiterführen kann, wird die Zeit lehren. Die Anregungen, die er gibt, sind beträchtlich, die Bedenken, die sich einer Verallgemeinerung entgegenstellen möchten, nicht gering. Die technische Lösung, die er zeigt, der Farbenholzschnitt, ist dafür das beste und wohl auch das einzige künstlerisch mögliche Verfahren. Ein billiges Verfahren ist es nicht. Vor allem bietet sich aber hier eine Anknüpfung, um die entstehende Kalligraphie=Mode nach jahrhundertelanger Trennung der Drucker und Schreiber der Buchvervielfältigung von neuem nutzbar werden zu lassen. Nicht der Chemigraph, der Xylograph muß sich dazu mit dem Kalligraphen verbinden. —

¶ Es ist schon früher in diesen Blättern auf die Ausgabe der Balladen Goethes mit den Illustrationen von Sepp Frank verwiesen worden. Der zweite Band der von Dr. J. Schröder 1920 im Verlage von Paul Graupe=Berlin herausgegebenen Meisterwerke der Weltliteratur „Shakespeare, Hamlet, im von Prof. Dr. L. L. Schücking besorgten englischen Text, der der Clarendon=Edition folgte, Druck von Otto v. Holten=Berlin und Heinrich Wetteroth=München" rechtfertigt die Meinung, daß Sepp Frank ein Meister des Buchbildes ist. Allmählich ist es eine Gewohnheit geworden, derart Illustration und Originalgraphik zu verwechseln, daß man annimmt, jedes an und für sich vortreffliche Griffelkunstblatt, das die Beziehung auf einen Buchinhalt hat und in ein Buch seiner Größe nach hineingeht, sei schon ein Buchbild. Aber, abgesehen von den technischen Vorbedingungen eines Buchbildes, Illustrationen sind nicht lediglich bildliche Wiedergaben von Situationen, die in einer Dichtung geschildert wurden, bildliche Wiederholungen dessen, was schon von den Worten der Dichtung, der sie gelten sollen, beschrieben wurde, sondern künstlerische Interpretationen eines Textes, die ebenso unter sich eine innere Folgerichtigkeit haben müssen, wie sie ihre innere Verwandtschaft mit dem Werke, dem sie dienen wollen, sich und den Lesern zu zeigen haben. Würde das anders sein, dann hätten die Genrebildchen aus der Prachtwerkzeit der siebziger, achtziger, neunziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts nicht die abweisende Beurteilung verdient, die ihnen jetzt zuteil wird. „Und das sie samt und sonders ablehnende Urteil haben sie ohnehin nicht verdient." Illustrieren heißt den Verlauf eines Werkes begleiten, es anschaulich machend, es einer bestimmten Auffassung aneignend, es in eine besondere geistige und künstlerische Sphäre seines Verständnisses rücken. Wie die großen Werke des Weltschrifttums sich stetig dadurch erneuern, daß sie aus einem Zeitbewußtsein in das nächste weiterwachsen, so zeigen auch ihre Illustrationen solchen Wandel ihres geschichtlichen Werdens an. Es ist merkwürdig genug, daß der Hamlet, so vielfach und vielseitig er auch interpretiert worden ist, seit Delacroix, also seit hundert Jahren, zum ersten Male wieder in einem höheren Sinne illustriert worden ist. Das ist ein Umstand, der, „ohne den Vergleich der Kunstleistungen selbst weiter ausdehnen zu wollen", beachtenswert genug scheint, um mit Aufmerksamkeit die Buchbilder Sepp Franks zu würdigen. In ihnen kommt, ohne daß sie Bühnenbildnachzeichnungen wären, die dramatische Handlung, die Begebenheit der Tragödie, zu einem sehr starken Ausdruck. Gebärden und Gestalten der handelnden Personen, die sich immer von neuem wiederfinden, die Stimmung der Umwelt, in der sie sich begegnen, erläutern das Spiel vom melancholischen Dänenprinzen, ohne den Rahmen des Werkes, daß es faßte, zu sprengen, ohne sich in trivialen Andeutungen und Ausmalungen seines Wortlautes zu verlieren. Es sind die Gestalten, die der Dichter schaute. „Mit Recht läßt der Künstler den Geist mitspielen, den er auch nicht in der schönen Schmuckleiste des Personenverzeichnisses vergißt." Sie lebten nicht in Dänemark einer fernen Vergangenheit, sie leben noch immer dank dem unsterblichen Buche, das ihre Chronik ist. Darin bewährt sich vor allem der Illustrator, daß er nicht archaisierend, wie es die Schaubühne muß und will, die Schicksalsfügungen zwischen den historischen Kulissen ihren geregelten Verlauf nehmen läßt, sondern daß er, ohne deshalb etwa einen Hamlet im Frack zu zeichnen, die Menschen in eine natürliche Umgebung versetzt. Da ist etwa der berühmte Monolog: ein kleiner Mensch in einer endlos weiten Halle, in der seine Schritte sich verlieren, allein mit sich und seinen Zweifeln, nicht die physiognomische Studie eines meditierenden Charakterkopfes. Oder die berühmte Fechterszene: auf dem Vorplatz vor dem Saal, zu dem eine Freitreppe hinaufführt. Es liegt ein nicht geringes künstlerisches Vermögen in den Raumwirkungen, die aus dem Verhältnis von Ereignissen, Orten, Personen ein Buchbild gewinnen lassen. Sicherlich sind diese Bilder bisweilen auch nicht ohne Raffinement ersonnen, sicherlich sind sie nicht immer derart dem Schriftsatz eingegliedert, daß sie als solche Buchbilder höchster Vollendung wären. „Obschon auch in dieser Beziehung auf eine Anzahl beispielgebender Illustrationen zu verweisen sein würde." Aber das ändert nichts an der Tatsache, daß der Hamlet Shakespeares seit langem wieder einmal einen Illustrator gefunden hat. „Nebenbei sei auch noch die gute Einbandzeichnung erwähnt, die die Eigenheiten einer Goldprägung im Unterschiede von der Handvergoldung auszunutzen versteht und der radierte Vorsatz mit seiner buchgerechten, freskoartigen Anordnung des langen Zuges der Personen des Trauerspieles."

¶ Die Abgrenzung der echten Privatdrucke von den für einen engeren Kreis bestimmten Veröffentlichungen ist bibliographisch nicht einfach, wie späterhin noch einmal genauer erläutert werden soll. Aber, abgesehen von dem Raritätswert, den ein echter, in geringer Auflage hergestellter Privatdruck für den Sammler haben mag, können auch seine sonstigen Werte so wichtig sein, daß es doch bedauerlich bleibt, wenn ein künstlerisch oder wissenschaftlich hervorragendes Werk, ohne daß buchgewerbliche oder persön-



liche Gründe das bedingen, der allgemeineren Benutzung vorenthalten bleibt, lediglich damit einige Auserwählte ein derart kostbarer gemachtes Sammlerstück ihrem Schatzbehälter einverleiben können. Deshalb ist es eine rühmenswerte, vornehme Gewohnheit, wie sie zum Beispiel die Société des bibliophilen François übte, die Auflage eines Privatdruckes in zwei Ausgaben herauszugeben, in einer besonders ausgestatteten, ihren Mitgliedern vorbehaltenen, und in einer zweiten, die in den Handel kam. Von ähnlichen Erwägungen ging ein Kreis von Künstlern und Kunstverwandten aus, der unter dem Namen der Serapionsbrüder sich an der Bücherlust durch Veranstaltung von kleinen Liebhaberausgaben für die an ihm Teilnehmenden ergötzt. Auch er gibt die Auflagen teilweise in den Handel, womit dann die Arbeit, die auf ihre Herstellung verwendet wurde, bekannter werden kann. Bereits der erste Druck der Serapionsbrüder Verlaine, Les Amies, München 1920 [nach der in 50 Abzügen hergestellten Ausgabe von 1866] erweist den Nutzen einer solchen Übung. Die Radierungen und Vignetten in Buchdruckwiedergabe, mit denen Hans Freese den kleinen sorgfältig angeordneten und besorgten Handpressendruck schmückte, machen mich mit einem jungen Künstler bekannt, von dem auch das Buchbild noch manche dankenswerte Gabe gleich der hier gebotenen zu erhoffen haben dürfte. Die Ankündigung der vorbereiteten weiteren Drucke zeigt, daß die Serapionsbrüder, vorerst in Beschränkung auf Bücher geringeren Umfanges, von dem Vorrecht, daß sie sich sicherten, Bücher mit Lust und Liebe herstellen zu können, ohne dabei durch geschäftliche Rücksichten gehemmt zu werden, den erfreulichen Gebrauch davon machen wollen.

¶ Daß in Deutschland Liebhaberausgabe und Neudruck eine Zeitlang untrennbar miteinander verbunden waren, ergab sich vielleicht auch daraus, daß die Bemühungen um die edle Buchform sich naturgemäß zunächst den anerkannten und bekannten höchsten Leistungen des Schrifttums zuwandten. Solange diese Werke nur in ärmlichem Buchgewande sich den sie in allerbester Ausstattung verlangenden Buchfreunden zeigten, war das auch durchaus berechtigt. Jetzt aber, wo die Beispiele solcher Bücher von allererstem Rang schon in vielfachen Wiederholungen erscheinen, wo die Aufgaben für die Neudrucke beinahe schon seltener geworden sind, als die Neudrucke selbst, wo man, und das ist die Hauptsache, endlich erkannt hat, daß es nicht ausreicht, die Bibel oder den Faust in irgendeiner aufwandtreibenden Ausstattung, herauszubringen, wenn man mit ihnen ein Buchdenkmal errichten will, daß ein derartiges Unternehmen vielmehr die Anspannung aller Kräfte zur bleibenden Leistung voraussetzt, eine Konzentration, die sich nicht ein oder einige dutzendmal im Jahre gewinnen läßt, jetzt erkennt man schon erheblich häufiger als noch vor wenigen Jahren, daß auch die besten Autoren der Gegenwart mit ihren besten Werken neben den Klassikern den Anspruch auf eine Liebhaberausgabe erheben können. Für das Buchbild einer Epoche sind die Dichtungen dieser Epoche im allgemeinen die ihm am meisten entsprechenden Vorlagen. Die nicht allzuhäufigen kongenialen Nachschöpfungen eines Illustrators späterer Zeit bestätigen nur die Regel, wie der Dichter die Gestaltungen und Menschen einer Zeit sah, sah sie auch der mit ihm lebende Griffelkünstler. Der Einklang von Bild und Wort findet sich von selbst und den Nachkommen wird eine Buchurkunde überliefert, deren Wert nicht allein in der dokumentarischen Treue, deren Wert vor allem im Zeitstil liegt. Die Naivität des Kunstempfindens, die in früheren Jahrhunderten auf die geschichtliche Richtigkeit in den Darstellungen eines Buchbildes verzichtete und etwa die biblischen Gestalten in das Gewand des sechzehnten Jahrhunderts kleidete oder die Pariser Mode des achtzehnten Jahrhunderts für die ganze Vergangenheit vorbildlich machte, ist heutzutage nicht mehr vorhanden, nur wenige Künstler vermögen es, sich aus den Widersprüchen zwischen Historischem und Modernem, die die Illustration eines alten Werkes zum Ausgleich bringen soll, zu befreien. Wer die Buchbildgedichte kennt, weiß, daß seine beklagenswertesten, nie wieder auszufüllenden Lücken da vorhanden sind, wo ein Meisterwerk des Weltchristtums in seiner Zeit keinen oder doch keinen ihm auch nur einigermaßen gewachsen gewesenen Illustrator gefunden hat. Mit besonderer Aufmerksamkeit wird deshalb der Buchkunstfreund auf das Zeitbild im schönen Buche seiner Gegenwart achten und ihm keinen geringen Platz in der Sammlung vorbehalten. Es ist auch der beste Prüfstein seines eigenen Urteils, das sich schon nach wenigen Jahren bewähren muß, wofern er richtig auszuwählen und zusammenzustellen verstand. Der zweite der Phantasiedrucke ist „Thomas Mann, der kleine Herr Friedemann, München: 1920", der reinlich und sorgfältig von Dr. C. Wolf & Sohn – München gedruckt wurde. Ihn zieren 11 blattgroße Holzschnitte von Otto Mückel, dazu eine Anzahl Bildinitialen, die auch ebenso wie das Überzugspapier des Halbpergamentbandes, in Holz geschnitten wurden. Das buchgewerbliche Ebenmaß verbindet sich derart glücklich mit dem von Bild und Wort, es ist ein Buch erstanden, das der Bibliophile und der Ikonophile gleichermaßen schätzen wird. Aber ein Vorwurf soll dem Künstler doch nicht erspart bleiben, weil er durchaus nicht ihn allein trifft. Die sachliche Übereinstimmung zwischen Bild und Text ist einmal „Seiten 12 und 13" nicht ganz genau gewahrt worden. Es ist nur eine Kleinigkeit, der Fensterausblick auf die Straße statt in den Garten. Aber eine Kleinigkeit, die den mit dem Buche vertraut werdenden Leser stört. Bei gleichgültigen Büchern mag sie gleichgültiger sein als bei einem Buche, das mit sich erneuerndem Vergnügen verwahrt und vorgenommen wird. Vielleicht darf auch noch ein Wunsch geäußert werden. Würde nicht das Bildnis des Verfassers vortrefflich in das Buch hineingepaßt haben? Es hätte auch den besten Raum für dessen im Druckvermerk angebrachte Unterschrift geboten, die Persönlichkeitswerte, die der Band umschließt, noch verstärkt. Noch ein anderes, freilich auf die Liebhaberausstattung verzichtendes dafür aber zu einem billigen Preise erhältliches Buch von und für Zeitgenossen ist zu nennen: die aus dem Nachlasse Heinrich Lautensacks von Alfred Richard Meyer herausgegebenen Prosadichtungen: Altbayerische Bilderbogen mit Holzschnitten von Max Unold, „Berlin, Fritz Gurlitt: 1920". Dem Dichter wird die, für ihn selbst zu späte Anerkennung durch die vorbereitete Gesamtausgabe zuteil werden, von seinen Werken ist an dieser Stelle nicht zu reden. Aber bedauerlich bleibt es, daß es ihm bei Lebzeiten versagt war, selbst noch sein Heimatbuch auf einem Friedenspapier gedruckt zu sehen. Der Gedanke an die Holzpapiervergänglichkeit trübt die reine Buchfreude immer da, wo man einem Bande Dauer für die Bibliothek wünscht. „Doch ließ der Verlag auch noch eine Vorzugsausgabe auf holzfreiem Papier erscheinen."

¶ Unter den Neudrucken waren bisher die Repräsentanten der humanistischen Bildung, die in ihrer Ursprache veröffentlichten griechischen und römischen Schriften, sehr vernachlässigt, die Tradition, die bis zu den schönen englischen und holländischen Liebhaberausgaben des achtzehnten,

bis zu den französischen, italienischen, deutschen Prachtdrucken um 1800 hinaufreichte, schien unterbrochen. Allerdings bildeten die antiken Klassiker auch nicht mehr den Grundstock einer ausgewählten Bildersammlung. Die stereotypierten Schulausgaben, in die das neunzehnte Jahrhundert vorwiegend ihre Werke kleidete, machte diese zu Nutzbüchern, die nicht mehr zu erfüllen strebten, als ihr Gebrauchszweck gerade noch verlangte. Der typographische Verfall, den sie anzeigten, läßt sich nicht besser kurz andeuten als mit dem Hinweise darauf, daß früher umstrittene Fragen wie die nach den besten griechischen Drucktypen, kaum noch und dann nur von wenigen beachtet wurden. Die Officina Serpentis-Berlin hat die Wendung zum Besseren, ja zum Vollendeten durch ihre neue Buchreihe der Aucteres graeci et latini nach jahrelangen Proben und Versuchen mit einem Male vollzogen. Davon wird, sobald die ersten Bände dieser Reihe erschienen sind, der Bedeutung dieser typographischen Reformation wegen noch ausführlicher zu reden sein. Einstweilen genüge die Erwähnung wenigstens eines der Musterdrucke dieser Presse, der Ausgabe der Gedichte Catulls in der ersten deutschen vollständigen Übersetzung von E. Hohenemser [1920]. Ein in Übertragungen in den letztverflossenen Jahren mehrfach veröffentlichtes neulateinisches Werk, die Gedichtsammlung „Küsse" des Holländers Johannes Secundus erscheint in einer ansehnlicheren Buchgestalt des Originaltextes, als Drugulindruck, zu einem mäßigen Preise soeben im Hyperion-Verlage, München, und wird in dieser seiner bisher schönsten Buchgestaltung allen willkommen sein, die die kaum in Nachdichtungen zu erfassenden Versmelodik der berühmten Liebeslieder in einer Form genießen wollen, die nicht ihren Rhythmus durch typographische Sparsamkeit verhüllt. Ein besonderer Vorzug des hübschen Rot- und Schwarzdruckes mit den einfachen Initialen ist es, daß er als en regard Ausgabe erschien und einen deutschen Text dem lateinischen gegenüberstellt. Zwar ist die alte, erstmalig 1807 veröffentlichte Übersetzung von Franz Passow nicht die flüssigste. Aber sie ist bei weitem die wortgetreueste und damit erfüllt sie am besten den Zweck einer en regard Ausgabe, das bequeme Verständnis des Originals zu erleichtern.

¶ Die Drugulindrucke, die beispielgebend dafür waren, daß auch dem billigen Buche Druckschönheit gegeben werden könne, gehören mit ihren billigsten Preisen einer kaum wiederzugewinnenden Vergangenheit an. Das Verhältnis der Buchpreise hat sich in einem Jahrfünft derart verändert, daß die Preise der teueren Bücher von 1914 zu Preisen der billigen Bücher von 1920 geworden sind. Um so anerkennenswerter ist es, daß die Verlage die Versuche nicht aufgeben, auch verhältnismäßig billige Bücher mit achtsamer Mühewaltung auszustatten. Damit verteidigen sie ein eben erst erobertes Neuland, das sonst der Bibliophilie und mit ihr dem Buchgewerbe verloren gehen würde. Die Buchfreunde mit geringen Mitteln müßten es sich versagen, Bücher zu erwerben, deren Äußeres sie reizt und vergnügt, sie wären gezwungen, sich immer weitere Beschränkungen ihres Bücherkaufens aufzuerlegen und allmählich zu Leihbibliotheksenthusiasten werden, denen auch die schmutzigste Buchschüssel mundet. Des liebevollen Verständnisses wegen, das ihren Einzelheiten zuteil wurde, seien die drei neuen Musarion-Bücher genannt, von denen die Dostojewskiausgabe weniger gelungen erscheint. „Felix Braun, Attila. Mit zehn Steinzeichnungen von Joseph Fr. Huber; Adalbert Stifter, Der Hochwald. Mit zehn Steinzeichnungen von Adolf Schaling; F. M. Dostojewski, Die fremde Frau und der Mann unterm Bett. Mit zwölf Steinzeichnungen von A. Bernstein. – München, Musarion Verlag: 1920." Auch der Propyläen-Verlag Berlin, der das Erbe der ausgezeichneten Klassikerausgaben von Georg Müller-München übernommen hat, gibt seiner neuen Bücherreihe „Werke der Weltliteratur", die die berühmtesten Literaturwerke aller Völker und Zeiten in guten Ausgaben und Übersetzungen vereinen soll, damit für gepflegte Hausbibliotheken eine bequem zu errichtende Grundlage schaffend, eine sehr sorgfältige, ja im Verhältnis zu ihrem Preis fast üppige Ausstattung. Die Großoktavbände von 3–400 Seiten, deren Herstellung auf gutem holzfreien Papier Poeschel & Trepte-Leipzig, Spamer-Leipzig und andere Buchdruckereien von Rang übernehmen, kosten in, mit leinenen Ecken- und Rückenversteifungen ausgeführten, Glanzbüttenpapier überzogenen Pappbänden, die zudem auch noch eine reiche Rückenpressung nach dem Entwurf von Hugo Steiner-Prag zeigen, zwischen 30–50 Mark. Unter Benutzung älterer Holzschnittillustrationen haben einzelne Bände noch dazu einen reicheren Bildschmuck erhalten, sie sind Bücher, die einen erheblichen Aufwand zeigen. Man muß sich nun vergegenwärtigen, daß nach dem Valutawertmesser ein solcher Band etwa den Dollareinheitspreis hat, um trotz der gegenwärtigen deutschen Geldverschlechterung die Hoffnung nicht aufzugeben, daß auch das billige gute und schöne deutsche Buch seine alte Vorzugsstellung bewahren wird. Die Versuche, dem Verlegerpappband eine konstruktive Kräftigung zu geben und ihm durch Buntpapier und Preßverzierung ein gefälliges Aussehen zu verleihen, werden neben dem in der Form des bedruckten Pappbandes sich erneuerndem illustrierten Buchumschlage (für den die schöne Tschechow-Ausgabe des Musarion-Verlages-München einige erlesenere Muster gibt –) auch die Freude an dem billigeren Privatbibliotheksbande nicht verlorengehen lassen, von dem eine nicht geringe Werbekraft für die Freude am Besitz einer eigenen Büchersammlung ausgeht. Mit sehr vielen Einbänden der Zeit verglichen, die die Originalausgabensammler hochschätzen, ist der bescheidene geschmackvolle moderne Verlegerpappband sogar noch eine sie recht weit überragende Zierde der Bandreihe in der Büchersammlung.

¶ Bibliophilie und Bibliomanie sind Äußerungen der Bücherlust und der Bücherwut. Wo diese anfängt, jene aufhört, läßt sich eben so schwer sagen, wie sich die Formen leidenschaftlicher Liebe in ihren Übergängen vom Gesunden zum Kranken scharf trennen lassen. Der Bibliomane, dessen Irr- oder Wahnsinn um den Besitz bestimmter Bücher kreist, derentwegen er zum Verbrecher wird, gehört zu den allerseltensten Fällen der Psychiatrie. (Mit Bibliomanie haben die Bücherdiebe als besondere kriminalistische Typen nichts zu tun, sie stehlen Bücher, um sie zu verkaufen, wie sie andere Liebhaberwerte stehlen würden.) Trotzdem hat es sich im ersten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts, jedoch in ganz und gar verschiedenen Phänomen, wiederholt. Der deutsche Pfarrer Tinius und der ehemalige spanische Mönch Don Vincente sind zu Typen des Bibliomanenverbrechers geworden. Flaubert hat mit nachspürendem psychologischen Interesse den Fall Vincente in einer Jugendnovelle erzählt, die jetzt auch in deutscher Sprache, in einem die Bibliophilieliteratur dankenswert vermehrenden Büchlein zugänglich wird. (Gustav Flaubert, Der Büchernarr. Mit Lithographien von Alfred Kubin, Leipzig-Wien-Zürich, Paul Steegemann Verlag: 1920.)



BÜCHER-BESPRECHUNGEN UND EINGÄNGE

WIRTSCHAFT UND STATISTIK, HERAUSGEGEBEN VOM STATIST. REICHSAMT BERLIN, VERLAG REIMAR HOBBING BERLIN (vierteljährlich 9 M)

Unter diesem Titel erscheint eine neue Monatsschrift, deren erste Nummer uns vorliegt. Das statistische Reichsamt stellt sich mit ihr (wie es selbst in seiner Einführung sagt) «die Aufgabe, über die Zustände und Vorgänge im Wirtschaftsleben auf Grund zahlenmäßiger Unterlagen in gemeinverständlicher und aktueller Weise zu berichten». — In «aktueller Weise berichten» soll in diesem Zusammenhange wohl heißen, daß gerade über aktuelle Fragen berichtet werden soll. An «aktuellen Berichten» leiden wir ja wohl auch heute noch immer keinen Mangel, und die Hoffnung, die wir an diese Zeitschrift knüpfen, ist die, daß sie mit ihrem zahlenmäßigen, absolut zuverlässigen Berichten gerade den vielen unkontrollierbaren «aktuellen Berichten» über allerlei akute Wirtschaftsfragen wirkungsvoll entgegentritt. — Die weiteren Ausführungen des statistischen Amtes bestätigen durchaus unsere Annahme. Es sieht sich zur Herausgabe dieser Zeitschrift veranlaßt, um vor allem, weiteren Kreisen des Volkes eine schnellere Kenntnis der tatsächlichen Verhältnisse zu ermöglichen, was durch die bisherigen Veröffentlichungen der Reichsstatistik, die mehr wissenschaftlichen Zwecken zu dienen haben, nicht möglich war. Es will deshalb in seiner neuen Zeitschrift Ergebnisse der Reichsstatistik, die von allgemeinem Interesse sind, möglichst schnell veröffentlichen, und fügt den rein statistischen Resultaten, mit denen die meisten wohl sonst nicht viel würden anzufangen wissen, allgemeinverständliche Erläuterungen hinzu, deren Abfassung uns, nach diesem ersten Heft zu urteilen, sehr glücklich getroffen scheint. — Hervorheben möchten wir besonders die Reichhaltigkeit des Inhalts des ersten Heftes. Er ist — übrigens wohl nur ziemlich lose und vielleicht nicht ganz endgültig — in sechs Hauptabschnitte gegliedert: Gütererzeugung und Verbrauch, Handel und Verkehr, Preise und Löhne, Geld- und Finanzwesen, Gebiet und Bevölkerung, Verschiedenes. Zur leichteren Orientierung mag diese Einteilung vorläufig wohl gelten, für eine spätere Zeit, die umfassendere internationale Betrachtung einzelner Probleme wünschenswert und notwendig machen wird, dürfte wohl jede noch so lose vorgefaßte programmatische Einteilung noch immer zu starr sein, es sei denn, daß die einzelnen Hefte sich dann räumlich außerordentlich ausdehnten, was aber wohl nicht einmal wünschenswert wäre. — Im ganzen scheint uns der leitende Gedanke des statistischen Reichsamtes, durch Veröffentlichung zuverlässiger Ermittelungen dem guten Willen weiter Volkskreise behilflich zu sein, sich an der notwendigen Arbeit des Wiederaufbaues zielbewußter zu beteiligen, in jeder Weise begrüßenswert. Wir glauben, daß damit den Wünschen vieler im Volke entsprochen werden wird. Curt Richter.

ZWEI WERKE DES PANTHEON-VERLAG IN BERLIN

Bereits seit einiger Zeit verfolge ich die Verlagswerke des Pantheon-Verlag in Berlin. Und zwar mit steigendem Interesse. Nicht allein deshalb, weil diese Verlagswerke typographisch hervorragende sind, nicht deshalb, weil der Buchbinder sein Bestes bei ihnen leistete — sondern nicht zum geringsten, weil der Inhalt dieser Werke fesselt. Die Verlagstendenz liegt klar zutage. Literarisch Wertvolles will er bringen. So liegen mir zwei Werke vor: Rousseau, Die neue Heloise und Voltaire, Die Jungfrau. Beide Werke sind Meisterwerke der Weltliteratur. Die vorliegenden Ausgaben sind deutsche Übersetzungen unter Anlehnung an ältere deutsche des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Parodie Voltaires auf die Jungfrau von Orleans erscheint zum ersten Male in vollständiger Bearbeitung (in Prosa), die Curt Moreck in München besorgte. So bieten diese Neuausgaben, denen beiden ein kritischer Anhang beigegeben ist, dem Literaturfreunde sehr Wertvolles. Ein weiteres, wodurch sie beachtenswert für den Kunsthistoriker, den Freund älterer Graphik werden, bilden die Illustrationen. In originaltreuen Kupfergravüren sind für Voltaires Dichtung die graziösen, technisch blendenden Kupferstiche des französischen Stechers Moreau le Jeune (1741—1814) und für Rousseaus Neue Heloise die Stiche des zweiten Hauptmeisters des französischen Rokoko Francois Gravelot (1699—1773) und die kleinen schlichten Radierungen Daniel Chodowieckis (1726—1801). Es ist ein äußerst reizvolles, interessantes Beginnen, die Kupfer des Franzosen und des Deutschen, wo sie die gleichen Szenen versinnbildlichen, zu vergleichen. — Der Satz und Druck der Reichsdruckerei in Berlin ist ein einwandfreier. Das Papier der verschiedenen Ausgaben ist bestes Qualitätspapier, desgleichen zeugen die Einbände von der Leistungsfähigkeit der Handabteilung der Buchbinderei F. A. Brockhaus.

Dr. Hauschild.

DR. JULIUS ZEITLER, BIBLIOPHILES LUSTGARTLEIN IN ZWANZIG BEETEN. EUPHORION-VERLAG BERLIN 1920 (PAPPBAND)

Unter dem Titel «Essays zur Erneuerung und Pflege moderner Buchkunst» gibt der Berliner Verlag eine Reihe kleinerer Druckwerke heraus, die die Tendenz des Verlages charakterisieren.

Fern von aller After-Bibliophilie will der Verlag die Erinnerung und das Gewissen echter Bibliophilie wahren und wecken. Wie der Verlag in der ersten Schrift der Reihe von der Feder Julius Zeitlers in sprachlich reizvoller zum Teil witziger, inhaltlich sehr beachtenswerter Art brennende Grundfragen für den Sammler wertvoller alter und neuer Bücher «theoretisch» dokumentiert — so zeugt die Druckausführung selbst von dem praktischen Verständnis dafür, Inhalt in die entsprechende Form zu bringen. Das Büchlein wurde in Didot-Antiqua bei Poeschel & Trepte in Leipzig gesetzt und gedruckt. Wir werden gelegentlich auf die übrigen Werke des Verlages zurückkommen.

Dr. Hauschild.

G. A. E. BOGNAY, BRÜHMTE ERSTDRUCKE. WEIHNACHTSGABE DES ANTIQUARIATS PAUL GRAUPE, BERLIN 1920

Mit sachkundiger Hand führt der unsern Lesern seit langem bekannte Bibliophile und Bibliograph uns durch ein Gebiet, dessen Pfade sehr oft wirr, verschlungen, vielfach verästelte sind. B. zeigt die Brennpunkte, auf die sich bibliographischer Sammlersinn in seiner durchaus nicht klaren Psychologie zu konzentrieren pflegen. B. spricht von berühmten Ausgaben berühmter Autoren und geht am Ende des 47 Seiten starken Büchelchens dazu über, Streiflichter auf die Psychologie des bibliographischen Sammlers zu werfen. — Überschriften, wie «Bibliographischer Pessimismus», «Ahasver als Bibliograph» bezeichnen reizvoll witzige Auslassungen allgemeiner Art. — Das kleine Werk ist typographisch von Poeschel & Trepte in bekannter Güte hergestellt.

Dr. Hauschild.

MAX J. FRIEDLÄNDER, DIE RADIERUNG. BRUNO CASSIRER VERLAG, BERLIN 1921

Zu dem innerhalb der Sammlung der Handbücher der staatl. Museen erschienenen Bande «Der Kupferstich» von Friedrich Lippmann tritt das vorliegende Werkchen ergänzend hinzu. Es befaßt sich ausschließlich mit der reinen (geätzten) Radierung und der Kalt-Nadelarbeit. Bietet die Schrift dem Kenner und Fachmann auch nichts Neues, so wirkt sie auf andere Kreise doch anregend. Das Urteil Friedländers ist ein objektives — auf umfassender Materialkenntnis fußendes — ohne jedoch in jedem Falle zum Beipflichten zu führen. Es ist zu gewandt, zu souverän geschrieben, um erwärmen zu können. Die an und für sich überflüssige Schlußbemerkung im letzten Satze könnte zu der doch wohl unbegründeten Meinung verleiten, als hätte der Verfasser kein autonomes inneres Verständnis und inneres Verhältnis zu den Bedürfnissen der «Jungen». Es scheint, als ob Fr. etwas mit «Mode» in dieser Verbindung liebäugelt, als ob ein geheimer Groll irgendwo, irgendwarum nage — — Oder sollte ich mich irren?

Dr. Hauschild.

Eine recht feine Neujahrsgabe legte die Buchbinderei F. A. Brockhaus in Leipzig ihren Kunden und Freunden vor: ein kleiner Schreibkalender, der in gutes hellbraunes Leder gebunden ist. Der grüne dreiseitige Schnitt ist an den Ecken und an den seidenen Kaptalbändern handvergoldet und leicht ziseliert. Dieses kleine Lederbüchelchen, dessen Deckel in echt Gold und blind geprägt ist, zeugt von dem allenthalben zutage brechenden Bedürfnis nach gediegener Arbeit in bestem Material, das die Firma F. A. Brockhaus auch ihrerseits bekundet.

Dr. H.

EINGEGANGENE BÜCHER

Dr. Julius Zeitler: Bibliophiles Lustgärtlein, Euphorion Verlag, Berlin (1920) / Dr. Viktor Gardthausen: Bibliothekskunde (2 Bände), Quelle & Meyer, Leipzig (1920) / W. G. Eichhorn: Otto M. Leidel, ein expressionistischer Maler, L. Hahnsche Druckerei, Heidelberg (1920) / A. H. Kober: Die Seele des Journalisten, Rheinland-Verlag zu Köln / Lisa Leid: Gedichte bei Felix Krais, Stuttgart (1920) / Prof. Alois Raimund Hain: Farbenlehre, A. Hartlebens Verlag, Wien und Leipzig / Ferd. Theinhardt: Erinnerungsblätter aus meinem Leben, H. Berthold A.-G., Messinglinienfabrik u. Schriftgießerei, Berlin SW (1920) Dr. Reismann-Grone: Der Erdenkrieg, Verlagsbuchhandlung Emil M. Engel, Wien und Leipzig / George Rogers Clark: The Conquest of The Illinois by R. R. Doulley & Sons Company (1920) / Dresdener Kalender 1921, Oskar Laube, Verlag, Dresden / Dr. phil. Hildegard Heyne: Führer durch das Leipziger städtische Museum: Gemälde der Gegenwart und des XIX. Jahrhunderts, H. Haessel-Verlag, Leipzig / Af. H. Scheibler: Benjamin Franklin, Fabritius & Sonners, Forlag Kristiania / Das Inselschiff. Eine Zweimonatsschrift für die Freunde des Inselverlags, Insel-Verlag, Leipzig / Karl Georg von Massen: Der grundgescheute Antiquarius, Horst Stobbe, Verlag, München / Die Bücherstube, Horst Stobbe, Verlag, München / Das hohe Ufer (II. Jahrg. 10/12), Verlag Ludwig Ey, Hannover / Jahresbericht 1920 der Typographischen Vereinigung Köln, Kölner Verlagsanstalt & Druckerei A.-G. / 25 Jahre Stuttgarter Faktoren-Verein, Karl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart / 7. Jahresbericht des Museums-Vereins des Bistums Paderborn über die Vereinsjahre 1918 und 1919, Bonifatius-Druckerei G. m. b. H. / Leo Weismantel: Die zwölf Wegbereiter. Ein Almanach pers. Beratung für das Jahr 1921, Verlag der Arbeitsgemeinschaft München — Frankfurt / Rud. von Delius: Almanach der Rupprecht-Presse auf das Jahr 1920, Verlag von Walter C. F. Hirth, München / Almanach der Bücherstube auf das Jahr 1921, III. Jahrgang, Horst Stobbe, Verlag, München / Der Buchladen-Commeter 1921, Verlag der Galerie Commeter, Hamburg / Die Buchbinderei H. Fikentscher i. Leipzig

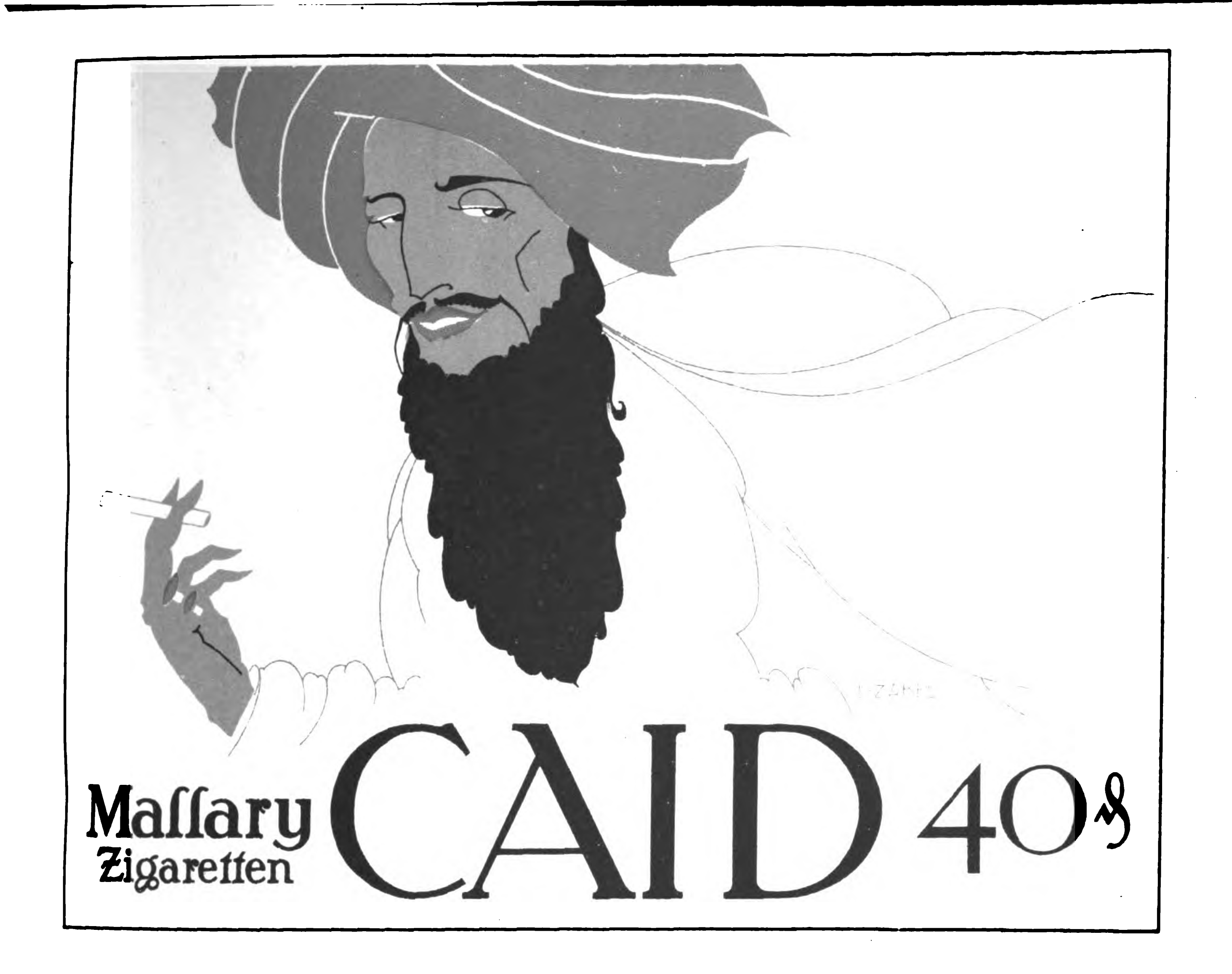
AUKTIONS KATALOGE

Antiquariatsverzeichnis Nr. 87 und 88, Oskar Rauthe, Berlin-Friedenau / Auktionskatalog. Neue Folge Nr. 101. Bibliothek Johannes Linke III, Oswald Weigel, Leipzig / Katalog Nr. 55. Neuerwerbungen, Edm. Meyer, Berlin W 35 / Katalog Nr. 52. Das schöne moderne Buch, Edm. Meyer, Berlin W 35 / Kat. 96. Geschichte, Geographische Genealogie, Paul Graupe, Berlin W 35 / 56. Kunstauktion. Gemälde, Albert Kende, Wien I

Infolge der überaus knappen Herstellungszeit von etwa zehn Tagen für Druckstöcke, Satz und Druck des Heftes war es nicht möglich, den Illustrationsteil so zu gestalten, daß er ein lückenloses Bild der Berliner Graphik zeigt. So fehlen unter anderm Arbeiten von Frau Professor Käthe Kollwitz.




SCHULPIG
DINSE & ECKERT
INHABER: OTTO DINSE
BERLIN S·O·16
PLAKATE ★ PROSPEKTE
UND ANDERE WERBEDRUCKE



LUCIAN ZABEL / PLAKAT 1920
DRUCK DIESER BEILAGE
DINSE & ECKERT
INHABER: OTTO DINSE
BERLIN S.O. 16



Petz
Kainer Ballett
Entwurf: Ludwig Kainer
Druck: Dinse & Eckert
Inhaber: Otto Dinse
Berlin S.O. 16

METALLWARENFABRIK A.-G.

BAER & STEIN

Da wir auf der
Leipziger Messe

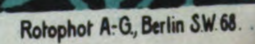
NICHT

ausstellen, bitten wir Sie,
bei Ihrer Anwesenheit
in Berlin unser
Musterzimmer
ALEXANDRINENSTR. 24
zu besuchen
um die
reichhaltige Auswahl in:

KAFFEE-SERVICEN
HAUSHALTUNGS-
GEGENSTÄNDEN
GALANTERIE-
UND LUXUSWAREN
BESTECKEN
HOTELARTIKELN

zu besichtigen.

SCHULPIG





BERN
HARD

Plakate
Etiketten
Prospekte

HOLLERBAUM
& SCHMIDT
Berlin
N. 65



BERN
HARD

Um Anerbieten machen zu können, brauchen wir folgende Angaben:

Welche Art von Drucksachen wird gebraucht?
Plakat für Anschlag, für Aushang, Prospekt, Etikette, Umschlag?

In welcher Größe?

In welcher Auflage?

Welchen Text soll der Entwurf tragen?
Je kürzer der Text, desto wirksamer die Drucksache!

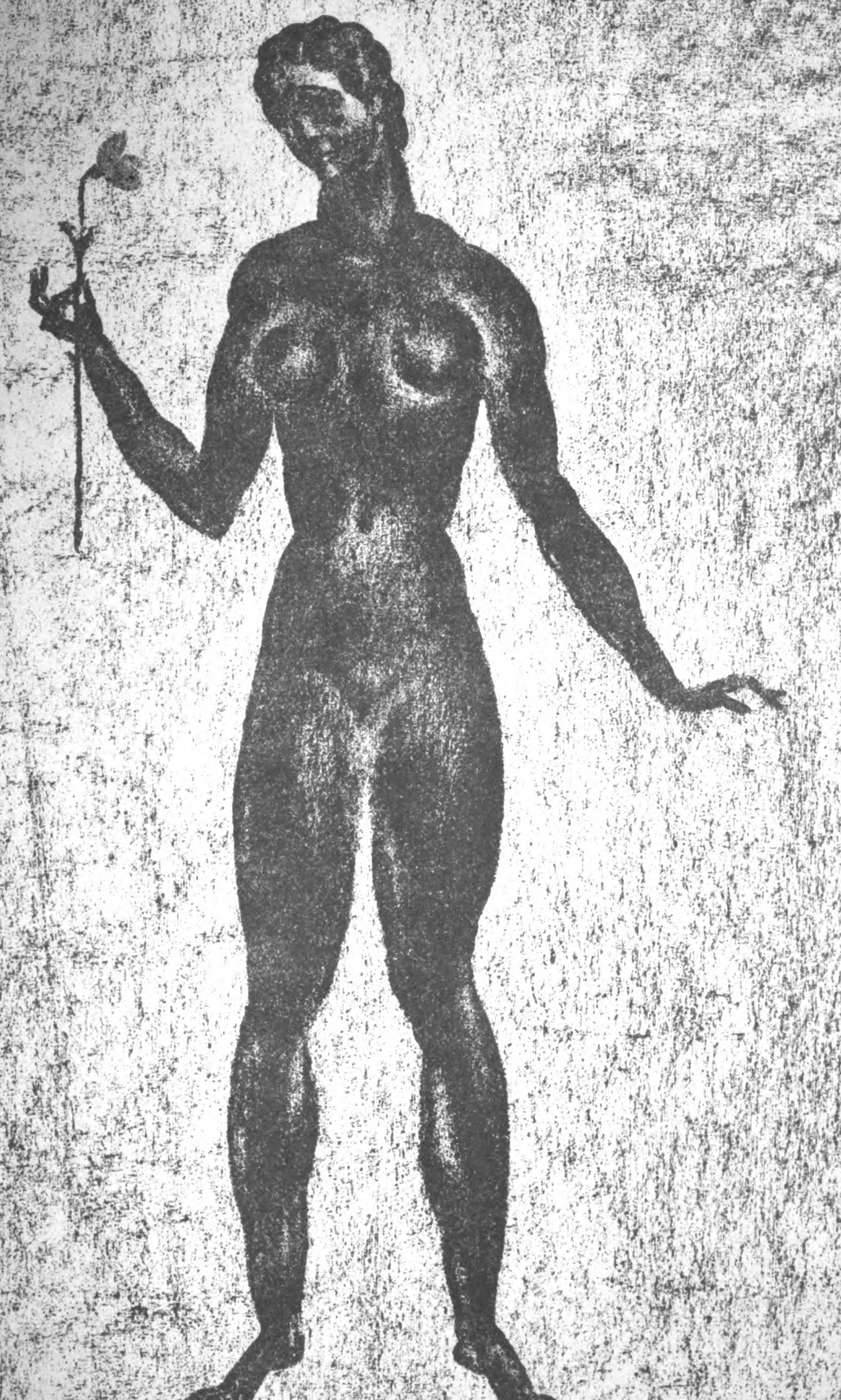
Hollerbaum & Schmidt, Berlin N 65



WERBEDRUCKSACHEN
VON
MEISSNER &
BUCH
LEIPZIG
HORRMEYER
ZUR MESSE: BUGRAHAUS / PETERSSTR. 38 / IV. STOCK / Z. 88



Entwurf: OTTO FIRLE, Berlin-Halensee.
Druck: Meissner & Buch, Leipzig.


STAHL-ARPKE BERLIN KOCHSTR. 73
WERKSTATT FÜR ENTWÜRFE KÜNSTLERISCHER ERFINDUNG U. GESTALTUNG



GUT KUNST UND GEIST · WERBEN ZUMEIST.
GERINGE SACHEN · LASST STÜMPER MACHEN!



HEINZ KEUNE, BADEN-BADEN: UMSCHLAGTITEL / AUSFÜHRUNG: OTTO ELSNER

LOHMANN
METALL G.M.B.H



MOHRENSTR. 61
BERLIN W. 8

OTTO FIRLE: GESCHÄFTSKARTE / AUSFÜHRUNG: OTTO ELSNER

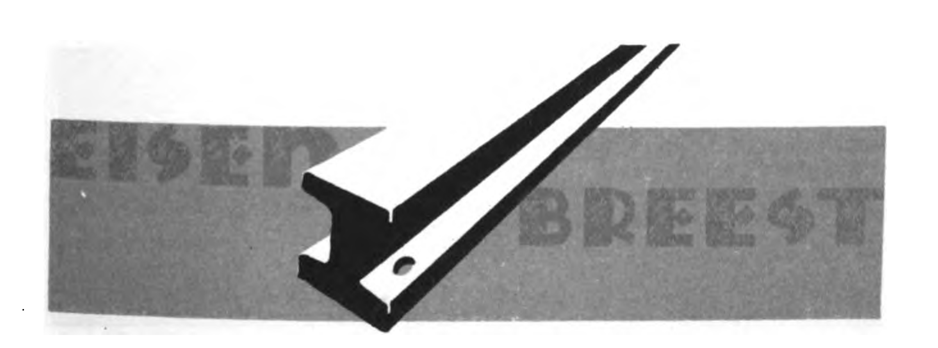
LOEWE-NOTIZEN

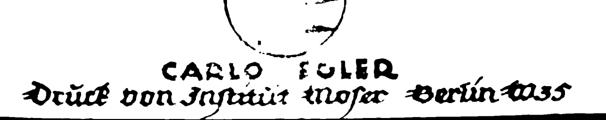
1921 × 6. JAHRGANG × ERSCHEINT MONATLICH × MÄRZ-APRIL 1921

SONDERHEFT ZUR LEIPZIGER MESSE



LUDW. LOEWE & CO A G BERLIN NW 87


EISEN
BREEST


CARLO EGLER
Druck von Institut Moser Berlin W35


Haarwuchs durch Ernährung
nach Prof. Zuntz
HUMAGSOLAN


CARLO EGLER
Druck von Institut Moser Berlin W35


DAHLEM
THIELPLATZ
C. EGLER
BHC
gegen
PRAG
CARLO EGLER
Druck von Institut Moser Berlin 1935

OFFSETDRUCK



SCHWARZ 16084

ECHTGELBLACK 14114.
HELIOSINROT 1669.
ECHTBLAULACK 17282.

ECHTORANGE 17195.
BRILLANTECHTGRÜN 17252.
ECHTMAGENTALACK 17024.

Einladung
zur
Hauptversammlung
des
Deutschen Buchgewerbevereins

am Sonnabend, den 25. Juni 1921, vormittags 11 Uhr, im Sachsenzimmer des Deutschen Buchgewerbehauses in Leipzig

*

Tagesordnung

1. Vorlegung des Jahresberichtes 1920 und des Kassenberichtes
2. Entlastung des Vorstandes
3. Haushaltplan für das Jahr 1921
4. Neuwahl der satzungsgemäß aus dem Vorstand und dem Vereinsausschuß ausscheidenden Herren
5. Feststellung des Mitglieds-Beitrages für 1922
6. Verschiedenes

Jahres- und Geschäftsbericht

Allgemeines und Persönliches

Der beginnende Wiederaufbau des deutschen Wirtschaftslebens, den auch die neuesten Maßnahmen unserer Feinde nicht völlig zu hemmen vermögen, spiegelt sich recht erfreulich in der Arbeit des Deutschen Buchgewerbevereins im verflossenen Jahre wider. Technische und künstlerische Qualität zu heben und zu fördern war wie von jeher sein vornehmstes Ziel, und dieses Ziel hat heute größere Bedeutung denn jemals gewonnen; nur auf solchem Wege werden wir uns trotz allem auf dem Weltmarkte dauernd behaupten können. — Ein trefflicher Wegweiser dafür war vor allem unsere Vereinszeitschrift „Archiv für Buchgewerbe und Graphik", deren vorbildliche äußere wie inhaltliche Ausgestaltung uns viele Zustimmung gebracht hat.

Die nötigen Mittel für die Lösung unserer Aufgaben zu beschaffen, war nicht immer leicht. Die außerordentliche Hauptversammlung vom 30. Dezember 1919 hatte in letzter Stunde den Mitgliedsbeitrag für das Jahr 1920 auf Mark 80.— erhöht; sie war sich dabei der Möglichkeit wohl bewußt gewesen, daß manches Mitglied diese Erhöhung ablehnen und seine Mitgliedschaft aufgeben würde. Das war zunächst auch tatsächlich der Fall. Es meldeten sich von den 1823 Mitgliedern, die Ende 1919 verzeichnet waren, 315 ab. Aber im Laufe des Jahres hat eine Anzahl von ihnen doch eingesehen, daß der Beitrag im Verhältnis zu dem, was dafür geboten wird, nicht hoch ist. Diese Erkenntnis hat sich darin ausgedrückt, daß viele der abgemeldeten Mitglieder sich noch im Laufe des Jahres 1920 für 1921 wieder neu angemeldet haben, was wir mit besonderer Freude feststellten. Neu hinzugekommen sind 172 Mitglieder, so daß am 31. Dezember 1920 unsere Mitgliederliste 1662 Mitglieder zählt. 18 Mitglieder haben wir durch den Tod verloren, darunter zwei Ehrenmitglieder: den großen Meister der Graphik Max Klinger (4. Juli) und den verständnisvollen Förderer unserer Bestrebungen bei der Sächsischen Regierung, Exzellenz Roscher in Dresden (9. November); ferner ein Vorstandsmitglied: den Direktor der Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe zu Leipzig, Geheimrat Professor Max Seliger (10. Mai) und besonders nah verbundene Freunde unseres Vereins, wie Geheimen Kommerzienrat Hans Heinrich Reclam (30. April) und Konsul Otto Harrassowitz (24. Juni) in Leipzig. Ferner verstarben:

Anton Spindler, Leipzig (25. Januar)
Karl Prochaska, Teschen (18. Januar)
Marcel Moroni, Köln (6. März)
Rob. Max Forberg, Leipzig (12. März)
Edler von Kleinmayr, Klagenfurt (20. März)
Herbert von Thielen, Hannover (4. Mai)
A. Heitschmidt, Halle a. S. (6. Mai)
Bodo Bergk, Leipzig (11. Mai)
Otto Kröner, Stuttgart (10. August)
Erwin Nägele, Stuttgart (15. November)
Dr. Paul Siebeck, Stuttgart (20. November)
Theodor Heinze, Brieg (23. November)
Albert Aber, Berlin (15. Dezember)

Ihnen allen werden wir ein treues und dankbares Gedächtnis bewahren. An Max Seligers Stelle ist sein Amtsnachfolger Professor Walter Tiemann in den Vorstand getreten. Der Beginn des Jahres 1921 brachte uns noch einen schweren Verlust: am 26. Januar verschied der Begründer und Altersvorsteher unseres Vereins, Geheimer Hofrat Dr. Oscar von Hase (Breitkopf & Härtel). Seine unvergänglichen Verdienste um das gesamte deutsche Buchgewerbe sind an anderer Stelle eingehend gewürdigt worden. In der Gutenberghalle des Buchgewerbehauses fand eine erhebende Trauerfeier für ihn statt.

Beim Vergleichen der Gesamtmitgliederzahl ist zu beachten, daß eine Anzahl früher mitgezählter Einzelmitglieder, die korporativ dem Deutschen Buchgewerbeverein angeschlossen waren, jetzt nicht mit berücksichtigt sind. Es besteht jetzt mit dem Bildungsverband der Deutschen Buchdrucker ein Abkommen, wonach er korporativ dem Deutschen Buchgewerbeverein angehört und seine Mitglieder durch seine Vermittlung das „Archiv für Buchgewerbe und Graphik" beziehen. Dadurch führen wir diese Einzelbezieher nicht mehr als Mitglieder in unseren Listen. Für das Berichtsjahr hat der Bildungsverband auf diese Weise 280 Exemplare des „Archivs" bezogen, während er für 1921 bereits nahezu 500 Exemplare angefordert hat. Weiter ist beachtlich, daß infolge der mustergültigen Ausstattung des „Archivs" auch die Zahl der dem Fach nicht direkt angehörenden Bezieher erheblich gestiegen ist. So lesen jetzt eine Anzahl Werbeabteilungen großer industrieller Betriebe unser „Archiv" regelmäßig. Die Durchschnittsauflage des „Archivs" ist im Berichtsjahre 3500 – 4000 Exemplare gewesen.

Diese Zahlen beweisen jedenfalls soviel, daß trotz des erhöhten Mitgliedsbeitrags das Interesse am Deutschen Buchgewerbeverein und seiner Arbeit nicht geringer geworden, sondern im Gegenteil bedeutend gestiegen ist. Dasselbe spricht sich noch in einem weiteren Punkte aus, der vor allem für die Besserung der wirtschaftlichen Lage des Vereins bedeutungsvoll ist: im Erträgnis des Anzeigenteils des „Archivs". Auch dieser ist mit Ablauf des Geschäftsjahres 1919 wesentlich umgewandelt worden: äußerlich zunächst, indem wir von der Einteilung der Anzeigenseiten nach Zeilen zu der nach Teilen der ganzen Seite übergingen (kleinste Anzeige 1/8 Seite), und dann, indem wir die Anzeigenpreise der Zeit entsprechend heraufsetzten. Diese Umänderung war in jeder Beziehung günstig. Einmal ermöglichte erst sie es, auch auf die Anzeigenseiten gewisse typographisch-künstlerische Grundsätze anzuwenden, ohne die es unmöglich gewesen wäre, den einzelnen Heften die erwünschte Geschlossenheit zu geben, andererseits haben die erhöhten Anzeigenpreise wesentlich dabei mitgeholfen, die mustergültige Ausstattung des „Archivs" trotz der sehr gestiegenen Material- und Herstellungskosten weiter zu ermöglichen. Im gleichen Schritt mit dem zunehmenden Interesse der Leser am „Archiv" wuchs auch der Anzeigenteil, so daß einem Gesamtumfang von 137 Anzeigenseiten im Jahrgang 1919 ein Gesamtumfang von 190 im Jahrgang 1920 gegenübersteht. Die noch laufenden Aufträge versprechen für den Jahrgang 1921 ein noch besseres Resultat.

Auch die Wiederaufnahme der alten Verbindungen nach dem Auslande hat einen guten Fortgang genommmen. Frankreich ausgenommen, das sich noch immer ablehnend verhält, sind im großen und ganzen die früheren ausländischen Mitglieder dem Deutschen Buchgewerbeverein wieder beigetreten, einige von ihnen haben sogar die Mitgliedschaft auch für die verflossenen Kriegsjahre noch nacherworben. Besonders freundlich in diesem Sinne waren Amerika, die Nordländer und Holland, während die Schweiz in vielen Fällen zunächst Einwendungen gegen den Valutaausgleich machte. Fast immer gelang es jedoch, die einzelnen von der Richtigkeit unseres Standpunktes zu überzeugen, nachdem ihnen vorgerechnet worden war, daß die Preissteigerung des jetzigen Mitgliedsbeitrags der Schweiz gegen ihren früheren Friedensbeitrag prozentual eine viel geringere ist als für die deutschen Mitglieder. Großes Interesse legten Österreich, Ungarn, Polen und die Tschechoslowakei an den Tag. Namentlich in der Tschecho-Slowakei ist seit der Gründung der Deutschen Graphischen Bildungsvereinigung die Nachfrage nach Heften unseres „Archivs", auch nach älteren Jahrgängen, und nach unseren Rundsendungen mustergültiger Drucksachen rege. Auch im Auslande scheinen also im ganzen die Aussichten für eine Erweiterung unseres Wirkungskreises durchaus günstig zu sein.

Vermögenslage des Vereins

Aus dem Rechnungsabschluß für das Geschäftsjahr 1920 ist zu ersehen, daß es dem Verein gelungen ist, mit einem Buchverlust von nur Mark 5885.76 abzuschließen, ein Zeichen, daß in jeder Beziehung günstiger gewirtschaftet wurde, als im letztjährigen Voranschlag vorgesehen war. Besonderen Einfluß auf dieses Ergebnis haben der sächsische Staat, welcher in dankenswerter Weise seine jährliche Beihilfe an uns auf Mark 15000.– erhöhte,

DEUTSCHER BUCHGEWERBEVEREIN

RECHNUNGS-ABSCHLUSS FÜR DAS GESCHÄFTSJAHR 1920

ENTWURF DES VORANSCHLAGES AUF DAS GESCHÄFTSJAHR 1921

BERICHT DER RECHNUNGSPRÜFER

Die unterzeichneten Rechnungsprüfer haben am 22. Febr. 1921 die vorgelegten Einnahmen- und Ausgabenbücher nebst den dazu gehörigen Belegen insofern einer sorgfältigen Prüfung unterzogen, als sie durch zahlreiche Stichproben die aufgeführten Posten mit den Belegen verglichen und sie richtig befanden.

Das Hauptbuch, Gewinn- und Verlustkonto, sind ordnungsgemäß geführt. Die Übereinstimmung der nachfolgenden Aufstellungen mit dem Hauptbuche, Gewinn- und Verlustkonto, haben wir festgestellt. Nach Abschluß der Kassenbücher wurde der Barbestand durchgezählt und richtig befunden.

Die Rechnungsprüfer werden auf Grund ihrer Nachprüfung bei der bevorstehenden Hauptversammlung den Antrag stellen, dem Schatzmeister für die Rechnung 1920 Entlastung erteilen zu wollen.

Leipzig, den 22. Febr. 1921.

Wilhelm Diebener. Georg Merseburger.

	Einnahmen		Ausgaben		Verlust 1920		Voranschlag 1920	
Geschäftsstelle-Unkosten-Konto:								
Mittel für Werbung / Drucksachen, Anzeigen und Kontorbedarf			2292	50			3500	—
Beheizung und Beleuchtung			2602	—			3500	—
Marken, Drahtmeldungen und Ferngespräche			4263	20			6000	—
Reisetagegelder			—	—			1000	—
Kleine und unvorhergesehene Ausgaben			2409	96			3000	—
Versicherungsgebühren			514	50			100	—
Gehälter und Löhne			43095	—			60000	—
Miete der Geschäftsstelle			1610	—			1610	—
					56787	16	78710	—
Bibliothek- und Ausstellungs-Unkosten:								
Wechselnde Ausstellungen			372	80			500	—
Kleine Ausgaben und allgemeine Unkosten			1129	03			2000	—
Löhne			11440	—			8000	—
					12941	83	10500	—
Gebäude-Konto:								
Mieterträgnis: Fremde Betriebe	42187	—					42000	—
Mieterträgnis: Platzmiete	19400	—					18000	—
Mieterträgnis: Mietbeihilfe des Börsenvereins	3000	—					3000	—
Mieterträgnis: Miete des Deutschen Buchgewerbevereins	1610	—					1610	—
							64610	—
Ausbesserungen und Ergänzungen			22954	09			15000	—
Hypothekenzinsen			20234	53			21000	—
Anteilscheinezinsen			7500	—			10000	—
Beleuchtung, Beheizung, Wasserzins			4890	32			5000	—
Grundsteuern und Straßenreinigung			4263	42			5000	—
Landesbrandkassen-Beitrag			1364	05			1500	—
Einkommen- und Mietwertsteuer			2920	40			2000	—
Löhne			6335	—			8000	—
	66197	—	70461	81			67500	—
Einnahmen			66197	—			64610	—
Verbleibt ein Verlust von					4264	81	2890	—
Verlags-Konto:								
Einnahme für Monographien	2255	09					1500	—
Bezugsgelder der Vereinszeitschrift M 48430.15; Vergütung für Bezugsgelder von Mitgliedern „ 66320.—	114750	15					90000	—
Rückvergütung von Auslagen für unmittelbare Zusendung	2832	23					2500	—
Verkauf von Einzelheften	3070	85					2000	—
Anzeigen und Beilagengebühren	62190	49					25000	—
							121000	—
Gehaltsanteil der Geschäftsstelle			26070	—			30000	—
Vergütung für Beiträge			7665	44			10000	—
Papier, einschließlich Beilagen- und Umschlagpapier			80828	20			35000	—
Satz, Druck, Falzen und Heften			109403	98			80000	—
Druckstöcke			2976	15			5000	—
Versendungskosten			10012	37			8000	—
Zinsen			1000	—			1000	—
Rückzahlung auf Bezugsgelder			1472	05			2000	—
	185098	81	239428	19			171000	—
Einnahmen			185098	81			121000	—
Erforderliche Zuwendung aus Vereinsmitteln					54329	38	50000	—
Vorträge-Konto					—	—	1000	—
Technische Sammlungen-Unkosten					3093	05	3000	—
Möbel- und Geräte-Konto (Abschreibung)					3000	—	3000	
Gebäude-Konto (Abschreibung)					—	—	10000	—
Technische Sammlungen (Abschreibung)					2775	—	3000	—
					137191	23		

	Einnahmen		Ausgaben		Gewinn 1920		Voranschlag 1920	
Jahresbeiträge-Konto:								
Mitgliederbeiträge								
a) Persönliche Mitglieder . . . . . M 164345.47							120000	—
Davon Vergütung an Konto Archiv								
für Buchgewerbe für Bezugsgelder „ 66320.—							45000	—
	98025	47					75000	—
b) Verbände, Vereine	4820	—					3000	—
c) Schulen, Museen, Büchereien	960	—					400	—
d) Staaten und Städte	22500	—					15000	—
Einnahmen					126305	47	93400	—
Stiftungen:								
Patentpapierfabrik Penig					5000	—		
Verlust					5885	76		
					137191	23		

Archiv für Buchgewerbe				20000	—
Bibliothek und Museum:					
Bestand laut vorigem Abschluß		93900	03		
Bare Anschaffungen im Jahre 1920		—	—		
				93900	03
Gebäude:					
Bestand laut vorigem Abschluß		704000	—		
Abschreibung		—	—		
				704000	—
Möbel und Geräte:					
Bestand laut vorigem Abschluß		18000	—		
Abschreibung		3000	—		
				15000	—
Technische Sammlungen:					
Bestand laut vorigem Abschluß		23000	—		
Zugang lt. Hauptbuch		75	—		
		23075	—		
Abschreibung	2775.—				
Abgang lt. Hauptbuch	300.—	3075	—		
				20000	—
Konto-Korrent-Konto I (laufende Rechnung):					
Forderungen an verschiedene Schuldner				27753	66
Konto-Korrent-Konto II (Sammel-Konto):					
Forderungen an verschiedene Schuldner				20534	54
Kassa-Konto:					
Barbestand am 31. Dezember 1920				1254	48
Archiv-Papier-Konto:					
Papierbestand am 31. Dezember 1920				8707	—
Rückstellungs-Konto:					
Verlust laut vorigem Abschluß		6190	55		
Verlust 1920		5885	76	12076	31
				923226	02

Archiv für Buchgewerbe			20000	—
Hypothek der Landesversicherungs-Anstalt Sachsen zu Dresden	473259	—		
Ab Tilgung	2240	47		
			471018	53
Hypothek der Stadt Leipzig, aufgenommen im Kriege 1916	50000	—		
Ab Tilgung	500	—		
			49500	—
Anteilscheine der verschiedenen Zeichner. Aus Anleihe vom Jahre 1900 waren am 31. Dezember 1919 noch begeben	281000	—		
Zurückgekauft im Jahre 1920	1000	—		
			280000	—
Stiftungs-Konto Stiftung eines Freundes zur Förderung des Buchgewerbes			20000	—
Konto-Korrent-Konto I (laufende Rechnung): Unbezahlte Rechnungen			80957	49
Beiträge-Konto: Vorausbezahlte Beiträge für 1921			1750	—

Einnahmen

Jahresbeiträge-Konto:				
a) persönliche Mitglieder . . . M 160000.—				
Davon Vergütung an Archiv . . . „ 60000.—	100000	—		
b) Verbände und Vereine	5000	—		
c) Schulen, Museen, Büchereien	1000	—		
d) Staaten und Städte	22500	—		
			128500	—
Gebäude-Konto:				
Mieterträgnisse:				
a) von fremden Betrieben	47000	—		
b) Platzmiete	18000	—		
c) Ausstellungsmiete (Börsenverein)	3000	—		
d) Miete des Deutschen Buchgewerbevereins	1610	—		
			69610	—
Verlags-Konto:				
Einnahmen für Monographien	2000	—		
Bezugsgelder der Vereinszeitschrift {Persönliche Mitglieder 60000.—; Abonnenten u. Typ. Vereine 60000.—}	120000	—		
Rückvergütung von Auslagen für unmittelbare Zusendung	4000	—		
Verkauf von Einzelheften	4000	—		
Anzeigen und Beilagengebühren	70000	—		
			200000	—
Summe der Einnahmen				

Haushaltplan für 1921

Ausgaben

	M	Pf	M	Pf
Geschäftsstelle des Deutschen Buchgewerbevereins:				
Drucksachen, Anzeigen, Kontorbedarf	3500	—		
Heizung und Beleuchtung	3500	—		
Marken, Drahtmeldungen und Ferngespräche	6500	—		
Reisetagegelder	1000	—		
Kleine unvorhergesehene Ausgaben	5000	—		
Versicherungsgebühren	3000	—		
Gehälter und Löhne	60000	—		
Miete der Verwaltungsstelle	1610	—		
			84110	—
Bibliothek- und Ausstellungs-Unkosten:				
Wechselnde Ausstellungen	500	—		
Kleine Ausgaben und allgemeine Unkosten	1500	—		
Löhne	15000	—		
			17000	—
Gebäude-Konto:				
Hypothekenzinsen	20000	—		
Verzinsung der Anteilscheine	7500	—		
Instandsetzungen am Gebäude	20000	—		
Beleuchtung, Heizung der Treppen und Gänge, Wasserzins	6000	—		
Grundsteuern und Straßenreinigung	8000	—		
Landesbrandkassen-Beitrag	2000	—		
Einkommen- und Mietwertsteuer	5000	—		
Löhne	8000	—		
			76500	—
Verlags-Konto:				
Gehälter und Löhne	30000	—		
Vergütung für Beiträge der Mitarbeiter	9000	—		
Papier, einschließlich Beilagen und Umschlagpapier	60000	—		
Satz, Druck, Falzen und Heften	130000	—		
Druckstöcke	4000	—		
Zinsen	1000	—		
Rückzahlungen auf Bezugsgelder	2000	—		
Mittel für Werbung Versendungskosten	15000	—		
			251000	—
Vorträge-Konto			1000	—
Technische Sammlungen-Unkosten			6000	—
Abschreibungen:				
Möbel- und Geräte-Konto	3000	—		
Gebäude-Konto	10000	—		
Konto für unsichere Forderungen	1000	—		
Technische Sammlungen	3000	—		
			17000	—

Summe der Ausgaben	M 452610.—
Summe der Einnahmen	„ 398110.—
Zu erwartender Fehlbetrag	M 54500.—

Summe der Ausgaben 452610

ferner der Rat der Stadt Leipzig, welcher uns wiederum Mark 7500.— Zuschuß gewährte und die Patent-Papierfabrik in Penig, welche uns Mark 5000.— in bar stiftete. Für diese Zuwendungen sei auch an dieser Stelle nochmals herzlichst gedankt.

Das Geschäftsstellen-Unkosten-Konto ist bedeutend niedriger als im Voranschlag vorgesehen. Beim Vergleichen der einzelnen Ausgabe-Ziffern ist leicht festzustellen, daß bei allen einzelnen Ausgaben sehr gespart wurde.

Das Bibliothek- und Ausstellungs-Unkostenkonto ist durch die allgemeine Steigerung der Löhne um Mark 2000.— höher als der Voranschlag.

Beim Gebäudekonto haben wir Mark 1400.— mehr ausgegeben als veranschlagt war. Auch im kommenden Geschäftsjahre wird ein Überschuß am Gebäude nicht erzielt werden können, denn es sind einige dringende Reparaturen an den Haus-Rückfronten sowie am Dach vorzunehmen, die ziemlich erhebliche Mittel erfordern. Wir haben zu diesem Zwecke Mark 20000.— im Voranschlag vorgesehen.

Das Verlags-(Archiv)Konto hat den Voranschlag um Mark 4000.— überschritten, trotz der guten Belebung des Anzeigen-Geschäftes. Die fortwährende Erhöhung der Postgebühren, sowie die andauernde Steigerung der Druck- und Papierpreise machten den erhofften günstigeren Abschluß für dieses Konto unmöglich.

Die Abschreibungen, sowie die Unkosten für die „Technischen Sammlungen" bewegen sich in den üblichen Grenzen.

Die Einnahmen auf dem Jahres-Beiträgekonto sind durch Mitglieder-Zuwachs, sowie durch die schon eingangs erwähnten Beihilfen erfreulicherweise bedeutend höher als veranschlagt. Trotz alledem war es uns aber nicht möglich, die laufenden Verbindlichkeiten voll zu erfüllen, vielmehr mußten wir Mark 80957.49 unbezahlte Rechnungen ins neue Geschäftsjahr mit hinübernehmen.

„Archiv für Buchgewerbe und Graphik"

Das „Archiv" baute im Berichtsjahre sein Arbeitsfeld systematisch weiter aus. Indem es darauf bedacht war, in seinem Rahmen Stellung zu all den Strömungen, die das künstlerische und geistige Leben zurzeit beherrschen, zu nehmen, stellte es die gesicherten Ergebnisse seinem Leserkreise vor. Es bewahrte sich jedoch davor, ohne Kritik auch dem sich zu öffnen, was nur modischen Oberflächen-Charakter trug. Es nahm Rücksicht auf die besondere Zusammensetzung seines Leserkreises. Um bestimmte Gebiete umfassender beleuchten zu können, brachte das „Archiv" Sonderhefte heraus, z. B. „Das schöne billige Buch", „Münchener Buch- und Gebrauchsgraphik", „Die Farbe im Buch- und Druckgewerbe". Fast sämtliche Aufsätze wurden nach einer festgelegten Disposition aus dem Gebiete der angewandten Kunst und der Technik von namhaften Fachleuten eigens geschrieben; sie umfaßten folgende Gebiete: Erziehung des technisch gebildeten Nachwuchses, Wechselbeziehungen zwischen Expressionismus und Typographie, die Ostwaldsche Farbentheorie, Umfrage nach Stellungnahme der Künstlerschaft zur geplanten Rechtschreibungsreform, Kritische Umschau über fach- und volkswirtschaftliche Fragen neben periodischen Berichten über Schriftgießerei-Neuerscheinungen, Fortbildungswesen, Bibliophilie, Papierwirtschaft, Messen, Ausstellungen, Auktionen, Bücherbesprechungen. Der Kreis der Mitarbeiter wurde sorgfältigst erweitert. Die künstlerische Ausstattung bildete eine weitere Aufgabe. Neben einer hervorragenden Drucklegung des Text- und Inseratteiles wurden eine größere Anzahl buchgewerblicher Künstler zur Ausstattung herangezogen, zum Teil in Arbeitsgemeinschaft mit dem Bunde der Deutschen Gebrauchsgraphiker. Wiederholt wurden die Schriften gewechselt, um das einzelne Heft zu einem Muster bibliophilen Charakters zu machen. Die Umschläge waren zu jedem Heft teils typographisch, teils zeichnerisch verschieden und besonders entworfen und wurden zum Teil in Offsetdruck hergestellt. Beste typographische und andere Beilagen wurden für das „Archiv" hergestellt neben reger Einsendung von Beilagen aus der Industrie. Auf die emporblühende Buntpapier-Industrie wies das „Archiv" wiederholt hin. Eine große Anzahl bester Besprechungen und Zustimmungen liegen, zum Teil aus dem Auslande, vor, die uns erneut bestätigen, daß wir auf dem richtigen Wege sind.

Ausstellungswesen

Die beiden großen Ausstellungsräume im Erd- und zweiten Geschoß des Deutschen Buchgewerbehauses waren während des ganzen Jahres mit Sonderausstellungen belegt, darunter einige sehr wichtige. Es wurde gezeigt: vor ihrer Auflösung die früher in Kopenhagen veranstaltete Buchkunst-Ausstellung, die interessante Schau aller Entwürfe des Württembergischen Briefmarken-Wettbewerbs (Juni), Ausstellung der Eingänge zu einem Plakat- und Marken-Wettbewerb der Steindrucker, die sehr wertvolle Sondergruppe: Offenbacher Schreibkunst mit Schreibarbeiten Rudolf Kochs und seines Kreises; desgleichen Münchener Plakat- und Gebrauchsgraphik der Mitglieder der Landesgruppe Bayern des Bundes der Deutschen Gebrauchsgraphiker, graphische Arbeiten von Georg Joh. Köhler-Darmstadt, die Schülerarbeiten der Buchdruckerfachklassen der Lehranstalten Leipzig und Zittau mit zum Teil ganz hervorragenden satztechnischen und geschmacklichen Leistungen. Im Januar-Februar, zu Kantate und im Dezember wurden umfangreiche Bücher- und Noten-Ausstellungen gezeigt. Der Besuch war gut, zum Teil recht lebhaft, auch wurde eine größere Anzahl von Verkäufen vermittelt.

Weiterhin stellte der Deutsche Buchgewerbeverein für die Helsingforser Messe (Juli 1920) eine kleinere buchkünstlerische Sondergruppe zusammen und ist beteiligt an den Vorarbeiten zu Ausstellungen anläßlich der Tagung des XX. Geographentages 1921 in Leipzig und einer Kirchenkunst-Ausstellung daselbst. Für das kommende Jahr sind bis September wichtige Ausstellungen gesichert.

Bildungswesen

Die Drucksachen-Rundsendungen wurden zum Teil mit höchst dankenswerter Beteiligung von Druckerei-Firmen und des Vereins der Plakatfreunde vermehrt und neu zusammengestellt. Diese Sendungen wurden lebhaft verlangt, meist von Vereinigungen der Provinz und Deutscher Sprachgebiete der Tschecho-Slowakei und Polens, für interne Ausstellungen und für Vorträge. – Die Abteilung wurde wiederholt um Rat angegangen in Fragen der Berufs- und Schulbildung, besonders nach geeigneten Bildungsstätten. Sämtliche derartige Anfragen – zumeist stammten diese von deutschen Stammesbrüdern in Ungarn – wurden sorgfältig beantwortet, desgleichen die Anfragen nach Künstlern und Verkaufsmöglichkeiten.

Technische Sammlungen

In noch stärkerem Maße als im Vorjahre sind die technischen Sammlungen von Schulen und Vereinen im Laufe des Jahres besucht worden. Die Fachschulen des graphischen Gewerbes waren fast allwöchentlich vertreten, um durch Anschauung den Unterricht zu ergänzen. Und neuerdings kommen auch die oberen Klassen der höheren und Volks-Schulen, um sich einen allgemeinen Überblick über die vielgestaltige buchgewerbliche Technik zu verschaffen. Es war beabsichtigt, zweimal im Monat an Sonntagen praktische Arbeit in den einzelnen Abteilungen vorzuführen. Dieses Vorhaben hat sich leider noch nicht verwirklichen lassen; denn die Unkosten für die aufzuwendenden Löhne und den Materialverbrauch erfordern sehr hohe Mittel, die gegenwärtig nicht zur Verfügung stehen. Die im Haushaltplan ausgeworfenen Gelder sind zur Instandhaltung und Vervollkommnung der Sammlungen verwendet worden, zu demselben Zweck wurden auch in dankenswerter Weise Geldbeträge seitens einiger Aussteller der Bugra-Messe gestiftet. Als neueste und größte Erwerbung in diesem Jahre ist eine Plattensammlung mit Abzügen zu verzeichnen, welche die hauptsächlichsten Ausdrucksmöglichkeiten der Griffelkunst umfaßt und die als Ergänzung der Tiefdrucktechnik erworben wurde.

Die im 3. Geschoß des Buchgewerbehauses für die Reproduktionstechnik eingerichteten Säle wurden teilweise wieder geräumt, um einer Lehr- und Versuchsanstalt für Offsetdruck Platz zu machen. Diese vom Bautzner Industriewerk eingerichtete Schule soll der Erlernung des Offsetdruckes dienen. Sie ist mit den neuesten photographischen und Kopier-Einrichtungen, sowie den notwendigen Maschinen versehen und dürfte einem langgefühlten Bedürfnis zur Anlernung brauchbarer Arbeitskräfte auf diesem neuesten Gebiete des Flachdruckes abhelfen.

Bugra-Messe

Über dieses neueste große Unternehmen des Deutschen Buchgewerbevereins, die Bugra-Messe, kann gesagt werden, daß es sich im vergangenen Geschäftsjahre außerordentlich günstig weiter entwickelt hat. Die Ausstellerzahl, die zur ersten Messe im Herbst 1919 gegen 160 betrug, ist auf 320 gestiegen, und sie würde noch weit höher sein, wenn nicht infolge Platzmangels zahlreiche Firmen vorläufig hätten abgewiesen werden müssen. Das seinerzeit von der Bank für Grundbesitz gemietete Meßhaus ist auf Anregung des Vorstandes des Buchgewerbevereins inzwischen von dem neugegründeten Verein zur Förderung der Bugra-Messe käuflich erworben worden, von dem der Deutsche Buchgewerbeverein nunmehr die Meßräume gemietet hat. Der Erwerb des Meßhauses erwies sich als notwendig, weil die Gefahr bestand, daß das Grundstück in andere Hände überging, wodurch der Bestand der Bugra-Messe gefährdet war. Seitens des Deutschen Buchgewerbevereins ist die dringend nötige Erweiterung der Meßausstellungsräume beantragt worden. Es ist daher ein Erweiterungsbau geplant, nach dessen Fertigstellung es möglich sein wird, noch einer größeren Anzahl Firmen Ausstellungsplätze zuzuweisen. Am 25. und 26. April fand wiederum die Kantate-Bücher-Messe statt, und weiterhin wird in der Pfingstwoche eine Ausstellung aus Anlaß des in Leipzig tagenden XX. Deutschen Geographentages im Meßhaus eingerichtet. Die Beschickung beider Veranstaltungen war sehr gut; die vorzügliche Lage des Hauses im Zentrum Leipzigs wird auch noch für weitere Veranstaltungen ausgenutzt werden, um die großen Räume den Interessen des Buchgewerbes in bester Weise dienstbar zu machen.

* * *

Archiv für Buchgewerbe und Graphik

Begründet von Alexander Waldow

Band 58 * Mai-Juni * Heft 5/6

Schrift als Kunstform

Rundschau

★

Gesamtleitung: Carl Ernst Poeschel * Schriftleitung: Dr. phil. Herbert Hauschild * Verantwortlich für den Inseratenteil: Direktor Curt Richter, sämtlich in Leipzig.

Künstlerischer Beirat: Lucian Bernhard, Berlin * C. O. Czeschka, Hamburg * F. H. Ehmcke, München * O. H. W. Hadank, Berlin Rudolf Koch, Offenbach * Emil Preetorius, München * Hugo Steiner-Prag, Leipzig * Walter Tiemann, Leipzig * E. R. Weiß, Berlin.

Papier der Patentpapierfabrik zu Penig, geliefert durch Ferd. Flinsch, Leipzig. * Druck von Poeschel & Trepte, Leipzig.

Buchbinderarbeit von der Leipziger Buchbinderei-A.-G. (vorm. Gustav Fritzsche), Leipzig.

Leipzig * Verlag des Deutschen Buchgewerbevereins

In den Deutschen Buchgewerbeverein

wurden im Monat April 1921 als Mitglieder aufgenommen:

1. Akt.-Ges. Tageszeitung Taiwan Nichi, Nichi Shimpo, Taihoku, Formosa. Japan.
2. Jules Borel, i. Fa.: Möller & Borel, G.m.b.H., Buchdruckerei und Verlag, Berlin.
3. Karl Ditz, i. Fa.: Greifenverlag, Hartenstein i. S.
4. Felix Dörffel, i. H.: Deutsche Gesellschaft für Auslandsbuchhandel, Leipzig.
5. Arthur Dühlmeyer, Buchdrucker, Hannover-Bothfeld.
6. Federatie van Werkgeversorganisation in het Boekdrukkersbedryf, Amsterdam.
7. Erich Grimm, i. H.: Günther Wagner, Hannover.
8. Otto von Holten, Kunstbuchdruckerei, Berlin.
9. G. Honrath, Fachgeschäft für Buchbindereien, Berlin.
10. Hanns Thaddäus Hoyer, Graphiker, Berlin-Wilmersdorf.
11. A. Ihring, i. Fa.: Ihring & Fahrenholtz G.m.b.H., Verlagsbuchhandlung, Berlin.
12. Joseph Kaifenheim, i. H.: „Freiheit"-Druckerei, Berlin.
13. Const. Koenig, i. Fa.: Schnellpressenfabrik Koenig & Bauer, A.-G., Würzburg-Zell.
14. Karl Liedl, i. Fa.: H. H. Nölke, G. m. b. H. Bordesholm (Holstein).
15. Walter Löschburg, i. H.: Eigenbrödler Verlag, Berlin.
16. Ernst Lutz, Leipzig-Gohlis.
17. A. Nordberg, i. Fa.: Osakeyhtiö Grafica Aktiebolag, Helsingfors.
18. Ernst Oßwald, i. Fa.: Uhlmann & Sohn, Buchdruckerei, Dresden.
19. Wilh. Piepenschneider, Buchdruckerei und Verlag, Braunschweig.
20. Margarete L. Pollak, Malerin und Graphikerin, Prag-Weinberge.
21. Gerhard Prost, Berlin.
22. Oswald Pelsch, Breslau.
23. Kurt Rees, i. Fa.: C. F. Reessche Buchdruckerei, Heidenheim a. d. Brenz.
24. Reichsministerium des Innern, Der Reichskunstwart, Dr. Redslob, Berlin.
25. Alfred Sandberger, i. Fa.: Albert Crönlein, Großbuchbinderei, Stuttgart.
26. O. Scharfenberg, i. Fa.: Hanseatische Verlagsanstalt, A.-G., Abt. Druckerei, Hamburg.
27. Bernhard Schön, i. Fa.: Jurwied, Wien.
28. Georg Schauer, Großbuchbinderei, Berlin-Schöneberg.
29. M. Schmidt, Bevollmächtigter der Gyldendalschen Verlags-A.-G., Berlin.
30. Hans Schmiedicke, i. H.: Aug. Scherl, G.m.b.H., Berlin.
31. Johann Schneider, Dortmund.
32. Fritz Scholz, Prokurist der Fa. Schenkalowsky Nachf., Breslau.
33. Friedr. G. Scholz, Breslau.
34. Friedrich Schroer, Dortmund.
35. Carl Schulpig, Maler und Graphiker, Berlin.
36. Professor Paul Schultze-Naumburg, Saalecker Werkstätten, G. m. b. H., Saaleck (Bad Kösen).
37. Erich Schwerdtfeger, Buchdrucker, Berlin.
38. Kurt Siebert, Berlin-Friedenau.
39. Aug. Stadler, Buchdrucker, Ergoldsbach.
40. Robert Stein, i. Fa.: H. L. Stein, Buchdruckerei, Gaya (Mähren).
41. Redaktion des Tariefs, Amsterdam.
42. N. Telz, i. Fa.: Drukarnia Narodowa N. Telz, Krakau.
43. Helene Tepelmann geb. Vieweg, i. Fa.: Friedr. Vieweg & Sohn, Braunschweig.
44. Rudolf Ullstein, i. Fa.: Ullstein & Co., Berlin.
45. K. Ulrich, i. Fa.: Hanseatische Verlagsanstalt, A.-G., Abteilung Verlag, Hamburg.
46. August Urban, Buchdruckerei, Wien.
47. Emil Urban, i. Fa.: Hermes' Buch- und Kunstdruckerei, G. m. b. H., Wien.
48. Dr. Vollert, Direktor der Gyldendalschen Verlagsanstalt, A.-G., Berlin.
49. Hanns Waltenberger, Atelier für Graphik, Bamberg.
50. Karl Walther, Berlin.
51. Hofrat Horst Weber, i. Fa.: W. Vobach & Co., Leipzig.
52. Benj. Weingart, Schriftsetzer, Mühlhausen i. Th.
53. Max Wenzel, Direktor der Papierfabrik Muldenstein, G. m. b. H., Muldenstein.
54. Josef Wesnitzky, Buchdruckerei, Brünn i. M.
55. Luican Zabel, Kunstmaler, Berlin.

Leipzig, den 15. April 1921.

Die Geschäftsstelle des Deutschen Buchgewerbevereins

Curt Richter, Verwaltungsdirektor

Archiv für Buchgewerbe und Graphik

Band 58 * Mai-Juni * Heft 5/6

Erziehung zur Schrift

Rudolf von Larisch schreibt an den Schriftleiter:

Wenn ich auch infolge Arbeitsüberbürdung außerstande bin, einen längeren Beitrag für das Sonderheft „Die Kultur der Schrift“ zu leisten, so möchte ich doch auf einige Anregungen hinweisen, die ich in dieser Beziehung in meinen Arbeiten gegeben habe.

Da sind vor allem eine Reihe von Erkenntnissen, die ich während meines Unterrichtes erarbeitet habe und die eine weit über das Fach hinausreichende erziehliche Wirkung betreffen.

Von der Praxis her kommend, hatte ich anfangs mehr praktische Schriftzwecke, mehr die Beschriftung für die Alltagsbedürfnisse im Auge. – Meine Erlebnisse in diesem Unterricht zeigten mir aber bald, daß durch Schriftschreiben weit Wertvolleres erworben werden kann, als nur die sich ohnedies von selbst einstellende Fähigkeit, gute Beschriftungen zu machen. Ich erkannte da neue, ungeahnte und bisher gänzlich vernachlässigte Erziehungsenergien.

Ich fand bald, daß das Studium der ornamentalen Schrift das Gefühl für die richtige Verteilung auf der Fläche fördert und so die beste Erziehung für dekorative Gestaltung bildet; weiteres fand ich, daß dadurch dem Zeichenunterrichte auch sonst eine ungeahnte Vertiefung und gefühlsmäßige Förderung zuteil werden kann. Bei noch weiterem Schürfen konnte ich schließlich die allgemeine kunsterziehliche Macht der Schriftpflege aufdecken, eine Erscheinung, die ich am IV. Internationalen Kongreß für Kunsterziehung näher ausgeführt und in meinem „Unterricht für ornamentale Schrift“ festgehalten habe.

Diese allgemeine kunsterziehliche Macht beruht in dem Paralellaufen der Richtlinien dieses Unterrichtes – (I. der Buchstabe an sich, seine Gestalt, sein Umriß, sein Gerüst und II. Beziehungen der Buchstaben zueinander, ihr rhythmisches Aneinanderreihen, die Massenverteilung des Schriftfeldes, die Zeilenstellung) – mit den Grundproblemen des künstlerischen Schaffens überhaupt (I. Linie an sich, Linienführung und II. das Geheimnis der Maße und Proportionen, ihre Beziehungen zueinander, ihr Zusammenklingen). – Schon die Aufgabe, Buchstaben und Schriftfelder anzuordnen, erheischt gestaltendes Schaffen und führt so in schlichter Weise zur Kunst des rhythmischen und ordnenden Bildens. Dieses fortwährende Erleben von Rhythmen, welches die Schriftpflege bedingt, ist sozusagen der Wirkung gleichzuhalten, die Skalen, Etüden und kontrapunktische Übungen auf das Einfühlen in musikalische Kunstwerke erzielen. Ähnlich übt die Schriftpflege gleichsam unter der Oberfläche ihre allgemein kunsterziehliche Wirkung durch Auslösung bestimmter Erziehungsenergien aus. Sie pflegt und vertieft die Kunstempfindung. Der im Schriftrhythmus

Geübte wird folglich auch dem tieferen Verständnis von Kunstwerken aller Richtungen nähergebracht und so am besten vorgebildet, sich in das Schaffen eines Meisters mit Liebe und Erkenntnis einzufühlen.

Man kann dem Volke an Stelle des heute vielleicht zu verschwenderisch gebotenen Buch- und Katederwissens nichts besseres wünschen, als reichliches Erleben von solchen Rhythmen. Es ist die beste Vorbildung zum Kunstempfangen. Und wer im Volke ist nicht Kunstempfänger? Auf wem dringt Kunst nicht fortwährend ein? – Im Gegensatz zu dem Buch- und Kathederwissen steht eben das Erfühlen und Erarbeiten auf Grund von Erlebnissen! Denn da entsteht das erwünschte, gefühlsmäßige, lebendige Wissen und Können, das eben bei der Betätigung mit ornamentaler Schrift in hohem Maße zutrifft.

Die Pflege des Schriftschreibens ist also eine wichtige, eine die Allgemeinheit tief berührende Angelegenheit. Sie gehört in jeden Unterricht an hervorragender Stelle. Sie gehört in die Volks- und Bürgerschulen ebenso wie in die Mittel- und in alle Fach- und Hochschulen. Schriftschreiben soll jedermann, ob er es praktisch zu verwerten hat oder nicht.

Ganz kurz möchte ich noch auf einige andere kulturelle Seiten der Schrift hinweisen, so z. B. auf das Studium des heiklen Kapitels Leserlichkeit und Schriftstumpfheit mit seinen verblüffenden Ergebnissen, dann die Erkenntnis des Reizes der künstlerischen Handschrift mit ornamentalgraphologischen Ausblicken. Ferner der dekorative und der entwicklungsmäßige Einfluß der Werkzeug- und Materialsprache, das Abschätzen optischer Eindruckswerte mit dem Kapitel optische Täuschungen, die Grenzen zwischen dekorativer und gewöhnlicher Schreibschrift und die umfangreichen Kapitel der Geschichte der Schrift und der Buchkunst.

Dies alles rührt an die geistigen Probleme der Schrift. Die Gesamtheit ihrer kulturellen Werte jedoch sehe ich gekrönt durch das Buch selbst und besonders durch das selbstgeschriebene und persönlich gestaltete Buch aller Zeiten. Darum messe ich auch in meinem Unterricht dem sogenannten persönlichen Buche (das heißt dem selbstgeschriebenen, ohne Verwendung von Drucktypen hergestellten Buche) große Bedeutung bei. – Es beginnt mit der Wertschätzung eines literarischen Werkes, führt durch das Schriftschreiben zum Erleben von Rhythmen bei freudig geleisteter Arbeit und beglückt nicht nur den Empfänger sondern – was vielleicht noch wichtiger ist – auch den Verfertiger einer solchen Edelarbeit. Daher gilt für uns nicht die öfters gehörte banale Frage: wozu noch Bücher schreiben, da wir es doch schon so weit, nämlich zu Drucktypen gebracht haben. Denn auch hier setzt Edelarbeit der Schriftpflege mit kulturellen Werten ein.

Hiermit klingt auch noch eine von mir schon seit Jahren studierte Frage an: die Begründung und der Ausbau einer Pflegestätte für ornamentale Schrift. Ich denke an einen Sammelpunkt nur für diejenigen, die sich durch Betätigung mit Schrift beglückt fühlen und die, von dem gemeinsamen Band der Liebe zur Schrift umschlossen und durch die Gesinnung vereint, Edelarbeit leisten wollen mit dem Ziele auf Schriftgeltung. Ich denke an eine Pflegestätte, in der nach Herzenslust geschrieben, geforscht, gedruckt und studiert wird, praktische Alltagsziele aber außer acht gelassen werden können.

Wien, im April 1921. Prof. Rudolf v. Larisch.



Schrift als Wertmesser der Kultur

Von F. H. Ehmcke, München

Von jeher ist die Schrift der auf die einfachste Formel gebrachte Ausdruck der Kultur einer Zeit gewesen.

Hatten sich die Formen einer herrschenden Übereinkunft überlebt, so machten sich, aus der persönlichen Handschrift hergeleitet, jene Einflüsse geltend, die, aus vielen Quellen strömend, sich zur Kunstform von nationaler Geltung verdichteten. Neue Bedürfnisse, neue Bedingungen und neue Ideale sorgten für ständige Entwicklung. Immer war ein mächtiger Antrieb geistig-seelischer Art dahinter, der sowohl Material und Technik, als auch die Zweckbestimmung seinem Formwillen sich unterordnete.

Die symbolischen Hieroglyphen der Pharaonenzeit erfuhren ihre Umbildung in die hieratische Schrift, die den priesterlichen Geheimzwecken der Eingeweihten diente. Die Griechen brauchten schon ganz abstrakte Schriftzeichen, was den abstrakten Raumgedanken ihrer Architektur und ihrer mathematischen Wissenschaft entsprach.

Das formalistische Volk der Römer hatte schon das festausgebildete Schriftsystem, das wir kennen, in seinen Formen von der Gemessenheit, Abgewogenheit und Ausgeprägtheit, die uns bei einer Gemeinschaft, in der Staatsklugheit und Rechtssinn höchst ausgebildet waren, nicht weiter Wunder nimmt.

Die frühchristliche Zeit mit ihrer Innerlichkeit schafft sich Schriftzeichen von weniger strengem Charakter aber desto eindringlicherer Wirkung. Das Abwenden von der Öffentlichkeit, vom unmittelbaren Austausch der Gedanken und Meinungen durch die Rede führte zu einem Mehr des Geschriebenen und damit zur Höchstblüte der Schreibkunst. Nie wieder wurde in der Kunst des Schreibens die Schönheit der klösterlichen Hervorbringungen bis etwa zum neunten Jahrhundert unserer Zeitrechnung erreicht.

Das Mehr des zu Lesenden führte Erleichterungen ein: die über die Zeile ragenden Ober- und Unterlängen, neben den Unzialen die Halbunzialen, die diese Neuerungen im verstärkten Maße aufweisen aber noch nicht im Sinne von über- und untergeordneten Begriffen.

Das bleibt einer späteren Zeit vorbehalten.

Die karolingische Machtperiode findet ihren entsprechenden Ausdruck. Sie schafft die nach ihr benannte Minuskel. In ihr ist schon bis aufs vollkommenste unsere geläufige Kleinbuchstabenschrift ausgebildet.

Es folgt die gotische Zeitspanne, die ihr Bauideal der gesteigerten Vertikalität auch auf ihre Schriftformen überträgt.

Es folgen die europäischen Geschehnisse, die romanische und germanische Weltanschauung als Gegenspieler auftreten lassen. Ihnen gleichlaufend vollzieht sich die Schriftspaltung in Antiqua und Fraktur.

Jene durch Ausgrabung klassischer Vorbilder begünstigt, diese teils aus gotischem Schriftideal entwickelt, teils aus dem volkstümlichen Schriftgut der Schwabacher genommen, durch quellenden Schnörkelreichtum, deutscher Wesensart verwandt, bereichert.

Die grammatische Scheidung in groß- und kleingeschriebenen Wörter schafft sich die notwendige Begleiterscheinung in der Schrift und so entsteht eine Buchtype, die in ihrer Einheitlichkeit unvergleichlich und damit für den Druck deutscher Texte unersetzlich ist.

Gutenbergs Erfindung der Buchdruckerkunst bildet mehr einen Merkstein in der technischen Entwicklung, aber sie drängt doch auch zur schärferen Ausprägung der Form dieser deutschen Schrift. Von des Erfinders Mitarbeitern Fust und Schöffer angefangen, ist es eine ganze Ahnenreihe deutscher Buchdrucker, die an dem Werden dieser deutschen Buchschrift Anteil hat.

Zwei deutsche Drucker Sweynheim und Pannartz bringen die neue Kunst nach Italien und bereiten dort die Form der Antiqua vor, die in den Drucken der Venetianer Aldus und Jenson zur höchsten Blüte gelangt.

Die italienische Antiqua findet nach dem Erlöschen der Renaissance-Herrlichkeit im Aufschwung der befreiten Niederlande noch eine humanistische Nachblüte (Plantin, Elzevier) und im Paris des napoleonischen Empire eine klassizistische Abwandlung (Didot).

Im Deutschland des Dreißigjährigen Krieges macht sich der Sprachenwirrwarr, die Fremdwortsucht im Gemischtsatz von Antiqua und Fraktur geltend. Die klassische Epoche der deutschen Dichtkunst verläuft nicht ohne Liebäugelei mit den Formen der Antiqua und das Ideal der Romantik hat seinen Stimmungsausdruck in der Ungerschrift, einer nach der Richtung der Antiqua hin ausgeglichenen dünnen Fraktur.

Dann reißt der Faden der Entwicklung ab wie auf allen Kunstgebieten. Der seelische Impuls, aus dem die Erneuerung der Formen kam, fehlt. Automatisch geht das Leben weiter. Die Schriftformen erstarren in mechanischer Wiederholung oder entarten in mißverständlicher Andersmacherei.

Erst mit dem neuen Aufschwung der Künste, der vorahnend den Umschwung in allen Verhältnissen der Menschen und Völker einleitet, die Umwälzung anbahnt, in die wir uns heute mitten hineingestellt sehen, erfährt auch die Schrift eine Neubelebung.

Die Versuche von Morris und seinen Nachfolgern führen ganz folgerichtig auf die Quelle aller Schrift, auf das Schreiben selbst zurück.

Johnston in England bildet seine Methode aus, die auf den ältesten Beispielen der Blütezeit (Kapitalschrift, Unziale, Minuskel) fußt.

Larisch in Wien entwickelt seinen Unterricht nach ganz neuen Grundsätzen, mehr aus individueller Schreibkultur heraus.

In Düsseldorf werden jahrelang Schriftunterrichtskurse für die Lehrer an preußischen Kunstgewerbe- und Handwerkerschulen abgehalten, die die Bewegung in weitere Kreise tragen.

Anna Simons, eine Schülerin Johnstons, ist gemeinsam mit mir hier unterrichtend tätig.

In Offenbach am Main schreibt Rudolf Koch und entlockt der lange vernachlässigten deutschen Schrift neue Schönheiten.

Frische Kräfte, die aus diesen verschiedenen Schulen hervorgehen, tragen das Erlernte, durch eigenes Formempfinden bereichert, weiter.

Die Umbildung des gesamten Schreibunterrichts an unseren öffentlichen Schulen ist nur mehr eine Frage der Zeit; die ganz unhaltbar gewordenen Zustände drängen auf eine Lösung hin.

Auf dem Gebiet des Buchdrucks hat die neue Bewegung mit Macht eingesetzt. Die Schrift-

Die große politische Erschütterung der Gesellschaft kommt von der geistigen Anarchie. Unser schwerstes Leiden liegt in den tiefgreifenden Gegensätzen von Ansichten, obgleich deren Festigkeit die erste Bedingung aller gesellschaftlichen Ordnung ist. Solange die Meinungen der einzelnen nicht an einer größeren Zahl von Gedanken festhalten, welche allein eine gemeinsame Gesellschaftswissenschaft begründen können, wird der Zustand der Nationen ein revolutionärer bleiben und nur als eine vorläufige Einrichtung gelten können. Sobald dagegen die Geister zu einer Gemeinsamkeit der Prinzipien sich vereinen werden, müssen sich auch die entsprechenden Einrichtungen ohne schwere Erschütterungen ergeben. Auguste Comte

Naiv muß jedes wahre Genie sein, oder es ist keines. Unbekannt mit den Regeln, den Krücken der Schwachheit und den Zuchtmeistern der Verkehrtheit, bloß von der Natur oder dem Instinkt, seinem schützenden Engel, geleitet, geht es ruhig und sicher durch alle Schlingen des falschen Geschmackes, in welchen das Nichtgenie unausbleiblich verstrickt wird. Nur dem Genie ist es gegeben, außerhalb des Bekannten noch immer zu Hause zu sein und die Natur zu erweitern, ohne über sie hinauszugehen.

Friedrich Schiller

Eine große Zeit erweist sich dadurch, daß die Blinden zu sehen, die Tauben zu hören, die Lahmen zu gehen anheben.

Paul de Lagarde

Die Frage nach der Souveränität des Volks läuft im Grunde darauf hinaus, ob irgend jemand ursprünglich das Recht haben könne, ein Volk wider seinen Willen zu beherrschen. Wie sich das vernünftigerweise behaupten lasse, sehe ich nicht ab. Allerdings also ist das Volk souverän: jedoch ist es ein ewig unmündiger Souverän, welcher daher unter bleibender Vormundschaft stehn muß und nie seine Rechte selbst verwalten kann, ohne grenzenlose Gefahren herbeizuführen; zumal er, wie alle Unmündigen, gar leicht das Spiel hinterlistiger Gauner wird, welche deshalb Demagogen heißen.

Arthur Schopenhauer

Nur seine Fähigkeit, als ein sittliches Wesen zu handeln, gibt dem Menschen Anspruch auf Freiheit; ein Gemüt aber, das nur sinnlicher Bestimmungen fähig ist, ist der Freiheit so wenig wert als empfänglich. Alle Reform, die Bestand haben soll, muß von der Denkungsart ausgehen, und wo eine Verderbnis in den Prinzipien herrscht, da kann nichts Gesundes, nichts Gutartiges aufkeimen. Nur der Charakter der Bürger erschafft und erhält den Staat und macht politische und bürgerliche Freiheit möglich. Denn wenn die Weisheit selbst in Person vom Olymp herabstiege und die vollkommenste Verfassung einführte, so müßte sie ja doch Menschen die Ausführung übergeben. Friedrich Schiller

gießereien haben in ununterbrochener Folge Schriften der Öffentlichkeit zugeführt, die Künstlern ihr Entstehen verdanken und die deutlich die Einflüsse widerspiegeln, die auch die gesamte neue Kunstentwicklung mit bestimmten.

Namen wie Hupp, Eckmann, Behrens, Bernhard, Koch, Weiß bezeichnen die verschiedenen Charaktere. Auch meiner eigenen Arbeit darf ich an dieser Stelle Erwähnung tun.

Immer aber bleibt persönliche Schreibkultur die Quelle für neues Werden und darum ihre Pflege eine unerläßliche Pflicht.

Der Krieg unterbricht zwar diese Entwicklung, aber kann sie nicht aufhalten.

Das Lebensgefühl einer neuen werdenden Zeit will sich auswirken und durchbricht machtvoll überall die ihm entgegenstehenden Dämme.

Über Ausdrucksfähigkeit und Ausdrucksmittel der Buchdruckschrift

Von G. A. E. Bogeng

Schrift hält den Ausdruck der Gedanken, den die Sprache hörbar werden ließ, deren Werte aufzeichnend, fest und übermittelt diese so, Raum und Zeit überwindend, den Lesern. Für die Kultur der Menschheit ist die Möglichkeit einer Schriftsprache eines der Elemente ihrer Entwicklung geworden. Aber auch für die einzelnen Zivilisationen war es von jeher entscheidend, wie weit die Ausdrucksfähigkeit ihrer Schriftsprachen reichte, inwieweit solche zu einem brauchbaren Verständigungsmittel wurden. Die Ausdrucksfähigkeit einer Schrift wird bedingt und begrenzt durch ihre Sprache, der sie ihre Ausdrucksmittel verdankt, diese wachsen mit der Sprache und wirken mit ihr. Alle Anforderungen, die von einem geschichtlich bestimmten Standpunkt her an eine Schrift gestellt werden, pflegen als deren Lesbarkeit zusammengefaßt zu werden. Derart bezeichnet die Lesbarkeit einer Schrift zunächst ein historisches Stadium derselben, oder aber, rückblickend auf die Vergangenheit, ihre historische Tradition, in der ebenso die Formen, die sie gegenwärtig verwertet, wurzeln wie die Auffassung dieser Formen als etwas geschichtlich gewordenes. Die Ausdrucksfähigkeit einer Schrift bereichert sich aus der Sprachvervollkommnung, gewinnt aus ihr die Werte ihrer Zweckerfüllung. Im allgemeinen und im besonderen für die betreffende Sprache muß die Schrift geeignet sein, genau diese Sprache wiederzugeben und demgemäß ihre Schriftzeichenformen ausbilden. Das ist ein Problem der Schrifttechnik und zugleich ein Problem der Schriftästhetik — die beste Schrift ist gleichzeitig auch die schönste. Die Anwendung der Schrift muß Begriffsverwechslungen ausschließen, als Gedankenträger muß die Schrift richtig arbeiten, und sie muß sich der Lesetätigkeit anpassen, dem menschlichen Sehapparat, der eine Gedankenniederschrift dem Gehirn übermittelt. Daraus erklären sich die physiologischen und psychologischen Voraussetzungen einer lesbaren Schrift, weiterhin aber auch ihre Ausbildungsgrenzen. Die Ausdrucksfähigkeit einer Schrift kann nicht weiter reichen als die Ausdrucksfähigkeit einer Sprache. Immerhin kann aber eine gemeinhin als lesbar, als schön betrachtete Schrift die ihr möglichen, nach der Sprache möglichen, Ausdrucksmittel nicht erschöpft haben. Oder aber sie braucht in ihrer Anwendung nicht das beste

und auch mit ihren Schriftzeichenformen nicht das allein benutzbare Ausdrucksmittel zu sein. Wäre die Ausdrucksfähigkeit einer Sprache in ihrem Gesamtgebiete überall gleich groß, kämen hier bestehende Unterschiede zwischen einer Schrift und einer Sprache eher zum Ausgleich und es beständen nicht die steten Schwankungen zwischen Schrift und Sprache, die etwa der häufige Ausdruck kennzeichnet: Ach, wenn ich das doch so aufschreiben könnte, wie ich es mir denke. —

Ein Buch hat Gedankengehalt und Gefühlswert. Diesen bringt die Buchkunst zum Ausdruck, jenen, teilweise wenigstens, die Buchgestaltung, die mit ihrer Druckgliederung und Druckwertunterscheidung die äußere Buchform aus der inneren einer geistigen Werkverkörperung emporwachsen läßt. Insofern ließe sich von dem Buche als der Organprojektion eines Werkes reden. Aber bibliotechnisch[1]) muß der Buchmechanismus auch einen Ausgleich mit dem Werkorganismus erstreben. Damit ist darauf verwiesen, was der Buchzwang heißen könnte. Die Abhängigkeit der äußeren Gestaltung eines in den Druck zu gebenden Werkes von bibliographischen und bibliothekarischen, buchgewerblichen und buchhändlerischen Rücksichten verpflichtet den Verfasser, bei der Anlage seiner Arbeit die für ein Buch geltenden Maßstäbe anzuwenden, er muß dessen Form im Gleichgewicht der sie beeinflussenden Wechselwirkungen halten. Gemeinhin geschieht das nach den vorhandenen Beispielen gewohnheitsmäßig, Druckvorlage und Niederschrift eines Werkes verbinden sich, der Verfasser muß auch die Buchgrenzen achten, wenn er nicht formlos werden will. Das führt ihn bei der Buchung mit dem Buchdrucker zusammen, von dem er wünscht, er soll das geistige, das künstlerische seines Werkes in der schönen Form veredeln, Buchschönheit gewinnen, indem er Geist, Seele, Stoff zusammenstimmt. Ein schönes Buch herstellen heißt also eine geistige, künstlerische und technische Höchstleistung vollenden, eine Aufgabe lösen, die meistenteils in der umgekehrten eben bezeichneten Reihenfolge zustande kommt. Die Präzisionstechnik, das Gefühl der Geschmackssicherheit sind in der Buchdruckerei weit mehr ausgebildet worden als die geistige Verarbeitung eines Werkes, die, dessen Stoff durchdringend, ihn dem Leser anschaulich macht, mit denjenigen Ausdrucksmitteln, die in Buch und Werk die gleichen sind, mit den Buchstaben, auf deren Ausdrucksfähigkeit die Buchleistung ruht. Das Buch ist die Verkörperung einer geistig-seelischen Schöpfung, einer Schöpfung, deren Idee es dient, indem es ihre Gedanken trägt und verbreitet. Je ausgesprochener, je künstlerischer die äußere von ihrer inneren hervorgerufene Form eines Werkes sich rundete, je feinfühliger der Benutzer eines Buches, dieses Verständigungsmittels mit dessen Verfasser, hierfür war, desto klarer mußte es werden, daß der Gehalt eines Werkes sich auch in der Art seiner Druckschriftwiedergabe versinnliche. Demnach trat das psychologische Element, das in den Lettern liegt, immer schärfer hervor, verinnerlichte sich auch das ästhetisch-technische in der Typographie immer weiter. Das Buch ist ein Verständigungsmittel über Völker und Zeiten hin, in dem sich die Geister der Vergangenheit an die Geister der Zukunft wenden. Äußere Buchschönheit, mochte sie aus einer noch so exakten Typographie hervorgehen, war leer, wenn ihr nicht der Werkgedanke desjenigen Leben verlieh, der sie sich und den Lesern gewann. Und sie war widersinnig, wofern sich die Kunst im Buchdruck über Buch und Werk erheben wollte, wofern sie den Buchzweckgedanken in der Buchgebrauchsform verleugnete, spielerische Buchschönheiten der Buchschönheiten wegen ersann. Widersprüche, die in der Buchkunstbewegung unserer Gegenwart den Sinn für das Einfach-Richtige zu zerstören drohen. Besonders deutlich erschienen sie in den Verletzungen des

historischen Stilgefühls, das, mag man es auch nur für etwas konventionelles halten, in seinen Äußerungen gerade hier ein Wertmesser dafür ist, wie viel oder wie wenig das psychologische Element in der Schrift wirkt. Lehnt Unbehagen es als Ungeschmack ab, dem Genuß eines heimlich zarten Goetheschen Liebesliedes sich in einem Buche hinzugeben, in dem die kurzen Verse durch Antiquamajuskeln, deren Reichtum und Reinheit in einem venetianischen Wiegendruck zugänglich wird, über viele Seiten hingezogen werden, dann verweist es auf solches Stilgefühl. Auch darauf, wie schwierig es dem Buchdrucker gemacht ist, dem Gegenwartsleser ein aus der Vergangenheit geholtes Werk wiederzugeben, ohne dabei den einen oder das andere zu beeinträchtigen. Der Buchgestaltung, die er übernimmt, dienen Farbe und Form, mit denen er die sinnliche Anschaulichkeit erweckt, das Ebenmaß des Ganzen entwickelt sich aus der Gliederung einzelner Teile, deren Größenmaßstab für alle diese Beziehungen steht im Mittelpunkt seiner lebendig werdenden und wirkenden Arbeit. Die Ausdrucksmittel, die ihm zur Verfügung stehen, sucht er zu bereichern und überall zu verwerten, in der Schrift läßt er die Sprache weiterreden. Die Frage, wie hoch sich das psychologische Element entwickeln läßt, kehrt zu der Frage zurück, welche Ausdrucksmöglichkeiten Schrift gewinnen kann, zu der Frage, die das Urproblem der Schrift ausspricht, das des Schriftcharakters. Mit allgemeingültigen Bestimmungen läßt dieses Problem sich nun keineswegs lösen. Man denke dabei etwa an den Unterschied zwischen dem europäischen und dem orientalischen Buche. Jenes hat die Stellung eines Vermittlers, dieses vielfach auf seinen höchsten Stufen die Bedeutung eines eigenen Kunstwerkes. Denn in denjenigen orientalischen Literaturen, deren Überlieferung meist noch mündlich ist, ist der Buchgebrauch nicht dem eines Handwerkzeuges, sondern dem eines Musikinstrumentes zu vergleichen, auf dem sich die Buchkünstler als Virtuosen hören lassen. Das aber setzt eine Aufnahmefähigkeit der Formen einer Buchschriftverinnerlichung voraus, die europäischen Lesern fremd ist. Die da, wo der Perser mit Entzücken in den Schriftverschlingungen die Melodie eines Werkes heraushört, nur krause Schnörkeleien anstaunen oder der Bewunderung eines Chinesen für die Schreibleistung von Schriftstellern, die Schriftformen und Werkinhalt zu verbinden verstehen, nicht haben können. Denn den europäischen Lesern ist seit der Runenzeit die Schriftsymbolik fremd geworden, das ABC ist für ihn eine feste, gegebene Größe, nicht mehr, nicht weniger. Er hält sich an den Gebrauchswert, den für die Gegenwart geschichtlich gewordene Schriften haben, die er nicht sentimentalisch, sondern stilhistorisch unterscheidet, wenn er von alten und neuen Druckschriften spricht. Insofern wertet er die Ausdrucksfähigkeit einer Buchdruckschrift vorzugsweise historisierend, soweit er sie nicht ästhetisch (Schönheit) oder, unter physiologischen-psychologischen Voraussetzungen technisch würdigt (Brauchbarkeit, Lesbarkeit).

Der Charakter, der geistig-seelische Gehalt einer Handschrift, ist in der technisch neutralisierten Type nicht zu finden, deren persönliche Reize gehen von ihrem künstlerischen Urheber, von ihrem Ursprungsort und ihrer Ursprungszeit aus. Daher bedarf der Buchstabe einer Druckschrift, wenn und wo auch diese Reize zu ihrer Geltung kommen sollen, einer ästhetisch-historisch-psychologischen Wertung, die die innere Formgeltung der Lesbarkeit aufzeigt. Daß es die Buchstabenfolge ist, von der hier auszugehen ist, entspricht dem allgemeinen Sinn einer jeden Buchstabenschrift, zu einer Umsetzung in Begriffs-, Gedanken-, Wortzeichen zu werden. Aber dabei kommt es doch schon zu einer Absonderung der Druck- von der Schreibschrift, zu einer Trennung, die in der Entwicklungs-

geschichte der Typographie in zwei Richtungen auseinanderführt, die beide Abwandlungen eines, hier zunächst als ästhetisch zu bezeichnenden, Problems sind, das einem technischen Zwange entspringt. Die einzelne Letter trennt sich von den anderen, um sich mit ihnen erst wieder im Satze zusammenzuschließen (darauf beruhte ja die Buchdruckerfindung, die von der Schriftgießerei gelöst wurde), die Ligatur aber, eine Ergänzung der Letternreihe, bietet die Möglichkeit, einen Schriftfluß im Satzbilde wiederzugeben. In den frühen Übergangsjahren der Wiegendruckzeit, in denen das Bestreben vorwaltete, getreulich die großen Handschriften, die kostspielig waren, nachzubilden, war das Bedürfnis, Buchstabenverbindungen, ja Buchstabenverschnörkelungen auch in den Druckvervielfältigungen festzuhalten, ein kommerziell-ökonomisches Problem, das man mehr praktisch, theoretisch unbedenklich, zu lösen versuchte. Als dann das Buchdruckverfahren sich mechanisierte, kam, vorerst auch auf praktischen Wegen, die Anschauung zu ihrem Recht, die Buchstabentrennung deutlich werden zu lassen liege im Wesen der Druckschrift, sei sozusagen eine ästhetische Wahrheit, als welche die „echte" Technik einer aufrichtigen Werkkunst nicht verhüllen solle. Das sind Gedankengänge, denen man mit solcher Bestimmtheit erst nachging, nachdem ein auch zu der Druckechtheit sich bekennender Meister, William Morris, gerade aus ihren Grundsätzen heraus sich zurückfand zu dem Glauben und seiner Lehre, Druckschrift könne ihre Gemeinschaft mit der Handschrift nicht verleugnen, müsse sie vielmehr hervorheben, um ihre Schriftausprägung zu vollenden. Es ist kein Zufall, daß bereits ein Jahrhundert vorher, damals, als der klassische Stil in der Typographie einen Höhepunkt erreichte, das ästhetische Prinzip der Letterntrennung ebenfalls die reinste Verwirklichung fand. Der Buchgeschmack, der dem Zeitgeschmack folgte, erstrebte monumentale Wirkung. Die Antiquaschriften der Bodoni, Didot, Walbaum wirkten desto bedeutender, je mehr sie lapidarisch auf gewaltigen Prachtwerkseiten den ihnen eigentümlichsten Buchstil schufen. Entgegen stellte sich ihnen die Gebrauchsform, der Nutzzweck des Buches, das in sein Maschinenzeitalter kam. So löste sich das ästhetische Problem in einem rein technischen auf, dem der feingeschnittenen, sauberen, scharfen Schrift, für die ein ausgezeichnetes Beispiel die Bücher der Druckerei von C. Whittingham, der Chiswick Press, geben, die fast wie gestochen sind. Hier kam nun eine ästhetische Überfeinerung durch technische Vervollkommnung. Exakte Schrift und lesbare Schrift bedingten sich vielleicht weit weniger als man annahm? Und die abgegrenzte Letter brach vielleicht aus dem Satzbild heraus? Mit anderen Worten: die Bedeutung eines Buchdruckbuchstabens schien sich nicht allein aus der Richtigkeit seiner eigenen technischen Verhältnisse zu ergeben, sondern aus den Beziehungen, die er für die Wiedergabe von Worten schuf, die ein Satzbild fügte. Das ästhetisch-elementare blieb nicht mehr die Buchstabenkonstruktion, sondern ihre Einreihung in den Schriftzug. Die Einheit einer Druckschriftschönheit, die Letter, kann nur aus ihrer Vielheit hervorgehen, dem Letternsatz, der den Inhalt einer Niederschrift, sie verkörpernd, vervielfältigend wiedergeben soll. Diese alte oder neue Erkenntnis (auf ihre geschichtlichen Voraussetzungen und Vorstufen soll hier nicht weiter eingegangen werden), wie sie die Kunst im Buchdruck, die Morris (ohne schon erschöpfend ihre Lehre auszugestalten) verkündete, brachte (auch das ist nicht immer vollauf gewürdigt worden) eine Verbreiterung und eine Vertiefung der Druckschriftfrage. Das ästhetische Problem (die schöne Schrift) und das technische Problem (die genaue Schrift) verwuchsen, sich gegenseitig bedingend, miteinander, um ihr gemeinsames Ziel, die beste Zweckerfüllung einer Schrift (ihre leichteste Lesbarkeit) zu gewinnen. Dabei

begegneten sie, denn die Erklärung des Lesens setzt eine Physiologie des Lesers voraus, psychologischen Problemstellungen, die sich immer mehr verfeinerten.

Aufklärungen über den Lesevorgang, die neuere Untersuchungen unserer Buchstabenschrift gaben, lassen sich kurz etwa folgendermaßen andeuten: Das Auge, optisch auf die Schrift eingestellt, bewegt sich ruckweise vorwärts, und während der Bewegungspausen werden auf der Netzhaut die Schriftzeichen zu Gruppen und aus diesen zu Worten zusammengestellt, um dann, vom Sehnerv aufgenommen, fortgeleitet und begriffen zu werden. (Über den geistigen Vorgang des Lesens zu reden, hieße sich in philosophische Problemstellungen vertiefen.) Das Auge kann aber unmittelbar nur einen kleinen Teil der zu überlesenden Fläche erfassen, gleichzeitig muß es durch ein seitliches, undeutlicheres Sehen seine Wahrnehmungen machen. Woraus sich in Beziehung auf die Schrift ergibt, daß ihm diejenigen Schriftzeichenformen besonders dienlich sind, die über das mittlere Schriftfeld hinausragen, die sogenannten Ober- und Unterlängen. Das Auge bedarf kennzeichnender kurzer Ruhepunkte, um von ihnen aus raschestens die Buchstaben und die Buchstabenreihe aufzunehmen. Und da es gewohnheitsmäßig an der oberen Kante der mittleren Buchstabenteile entlang gleitet, sind ihm aus diesem Grunde die Oberlängen höchst willkommen. (Dazu pflegen die Anhänger einer Frakturschrift ihr nachzurühmen, daß sie mehr Ober- und Unterlängen habe als die Antiqua, daß ihre Oberlängen besser zu erkennen seien und daß überhaupt das Eckige der Fraktur den Blick, der von der glatten Antiqua gleite, fester stütze. Auch daß die Formen der Fraktur eine größere Buchstabenmenge auf einmal zusammenfassen lasse — Behauptungen, die kurz zu erwähnen sind, weil sie die Kampfstellung der Antiqua-Frakturpolemik, die für unsere Betrachtungen außer acht bleiben kann, kennzeichnen. Hierzu pflegt weiterhin noch angeführt zu werden, daß die Einstellung auf die Lesefelder das Auge ermüde und daß dieserhalb ein häufigeres Einstellen auf die kleineren Lesefelder der Antiqua das Auge mehr ermatte.) Ausdrucksfähigkeit der Buchdruckschrift ist daher zunächst ihre Einprägsamkeit für den Leser, ihr Nutzzweck schlechthin. Gäbe es keine geschichtlichen Hemmungen, die ihre tieferen Ursachen haben[2]), dann müßte eigentlich die Konstruktion ihrer bestmöglichen Ausdrucksmittel für die Buchdruckschrift in dieser Hinsicht keinerlei Schwierigkeiten begegnen. Trotzdem widerstrebt allen hierauf gerichteten Bemühungen ein geschichtlicher Sinn, der mehr als Gewohnheit an die erlernte Schrift ist und widersetzt sich den Neuerungen aus dem Gefühl heraus, daß eine Schrift entsteht und nicht gefertigt wird, daß eben ihre Ausdrucksfähigkeit doch nicht bloß optisch zu erklären ist. —

Die Buchdruckschriften nach ihrer Entstehung und geschichtlichen Entwicklung haben einige Hauptformen ausgebildet, deren historische Stellung zueinander mancherlei Erörterungen veranlaßte, wie denn der Antiqua-Frakturstreit, obschon er vor allem die Brauchbarkeit, die Lesbarkeit, die Schönheit „deutscher" und „lateinischer" Schriften untersuchen will, dabei sowohl den geschichtlichen Ursprung wie die geschichtlich gewordene Eigenart dieser Schriften berücksichtigt — etwa: Antiqua Ausdrucksruhe, Fraktur Ausdruckskraft (Waldmann), Antiqua klassisch, Fraktur romantisch — also auch ein Empfinden für sie als Träger historischer Traditionen voraussetzt. Die meist mehr gefühlsmäßigen Äußerungen eines geschichtlichen Sinnes, die die Empfindung für den historischen Charakter einer Schrift veranlaßt, werden zu Geschmacksfragen: wer will als Bodoni oder Didot Prachtausgabe Goethes Werther haben, wer Corneilles Racine in der Unger-Fraktur vor sich sehen?

Abgesehen von allen sonstigen ihnen beizulegenden Beziehungen sind alte Buchdruckschriften Repräsentanten historischer Stile und damit für die Buchdruckerkunst Mittel, Annäherungen an das Kunstempfinden der Vergangenheit zu gewinnen, Mittel, die in solcher Reichhaltigkeit, Richtigkeit und Ursprünglichkeit kaum einer anderen Kunstübung zur Verfügung stehen. Die Aufgabe des Buchdruckers ist es oft, einem alten Werk eine erneuerte Buchform zu schaffen. Der mechanische Prozeß des Buchdruckens gestattet es sogar, ein mechanisch-typographisches Faksimile zu liefern, Kopien von Originalen zu liefern, die beinahe deren Wiederholungen sind. Bei der freien Anwendung alter Schriften, die, geschichtlich bedingt von einem Werke, dessen Buchtreue wahren sollen, liegt aber die Ausdrucksfähigkeit einer historischen Type nicht lediglich in der richtigen Verwertung ihres Vorhandenseins schlechthin. Der aufgesuchte Buchstil entsteht erst, wenn der Rhythmus in der Anordnung der Worte und Zeilen aufgefunden, der literarische und der typographische Stil ausgeglichen wird. Man könnte hier kurz von der literarhistorischen Ausdrucksfähigkeit der Buchdruckschrift reden, weil die Betrachtungsweise alter auch im neuen Buchgewande erscheinender Werke nun einmal innerhalb der Betrachtungsweise unserer Schrifttumsüberlieferung liegt. Und dazu sagen, daß diese Art der Ausdrucksfähigkeit der Buchdruckschrift nahezu vollkommen ist, da die literarhistorischen Reproduktionen bei der Benutzung alter Schriften ebenso die alten Eigenheiten eines Buches nachbilden wie auch dessen ästhetische und technische Mängel, die aus buchgewerblichen Unvollkommenheiten entstanden, verbessern lassen. Womit dann freilich nicht ohne weiteres die früheren Mängel einer typographischen Werkwiedergabe, die nur durch eine typographische Umarbeitung des Werkes zu beseitigen wären, verbessert sein würden. Immerhin, die Ausdrucksmittel der Buchdruckschrift können nicht allein die optisch besten, sie können auch die historisch richtigsten sein.

Die Ausbildung der Buchdruckschriften und deren Loslösung von den Handschriftenvorlagen in der Wiegendruckzeit haben mancherlei moderne Untersuchungen veranlaßt, die sich mit der Ästhetik der Schriftform beschäftigen. Anfangs entsprachen diese hauptsächlich Bedürfnissen ökonomischer (Beliebtheit bestimmter Schriften bei den Lesern) und technischer (Letternpräzision) Art. Daß Buchstaben und Buchstabenzugverschönerungen, die einen künstlerischen Ursprung hatten und mit ihrer Schönheit für die Druckerzeugnisse warben, für die sie zur Anwendung kamen, nach der Auffassung der sich ihrer bedienenden Druckereien vorwiegend wirtschaftliche Zwecke erfüllen, bessere Schriften liefern sollten, ließe sich umständlich mit vielen Beispielen im einzelnen erweisen. Aber noch deutlicher läßt ein allgemeines Beispiel solche ökonomische Tendenzen erkennen: die Buchgrößenverkleinerung und mit ihr die Schriftgradverkleinerung, die naturgemäß auf die Schriften selbst zurückwirkte. Die Buchhandhabung war nicht allein den Lesern erleichtert, wenn der Buchraum ausgenutzt wurde, die Buchverbilligung sparte durch die Buchverkleinerung, indem sie größere Teile eines Werkes auf der Buchseite unterbrachte und trotzdem die Unkosten verminderte, weniger Papier verwendete usw. Äußerlich hat sich diese Buchverkleinerung, nach den Formatmaßstäben gemessen, langsamer vollzogen als im Buchinnern. Die Folianten und Quartanten des 16. bis 18. Jahrhunderts verwendeten schon vielfach kleine, ja sehr kleine Schriftgrade (in ihrem Anmerkungensatz), so daß gerade ästhetische Dissonanzen für unser Gefühl aus derartig entstandenen Mißverhältnissen zwischen Buchstaben- und Seitengröße hervorgingen, Widersprüche, die der Satz ausgleichen sollte. War aber dadurch die mögliche optische Wirkung einer Seite zerstört worden, konnte auch er nicht

aushelfen: die Buchstaben tanzten vor den Augen des Lesers. Die Ausnutzungsmöglichkeit einer Buchseite durch Unterbringung einer sehr erheblichen Buchstabenzahl zur Buchverbilligung für Hersteller und Leser fand ihre natürlichen Grenzen. Buchwirtschaftlichkeit und Buchzweckerfüllung ließen sich hier selbst durch eine Präzisionstechnik (die éditions compactes der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts) nur bis zu bestimmten Punkten vereinen, dann mußte, je nach der Art des Buches, die eine von ihnen vorgezogen werden. (Und es ist kein Zufall, daß der Buchdruck der Gegenwart, kontrolliert von den Buchkunstregeln, die Bucherleichterung, die durch Buchgrößenminderung und Buchschriftenminderung, ohne die Buchschönheit, d. h. die Buchzweckerfüllung zu vermindern, nicht weiterführbar scheint, in der Buchsubstanz zu erreichen sucht, indem er die Dünndruckverfahren ausbildet.)

Vergegenwärtigt man sich in solchem geschichtlichen Zusammenhange die Entwicklung des Schriftgrades, so wird man leicht verstehen, wieso die „kleine" Schrift ganz und gar nicht ein bloß ästhetisches Problem (Buchzierlichkeit) oder eine technische Virtuosität (die sogenannten mikroskopischen Schriften) ist, sondern ein Verfahren, die Ausdrucksfähigkeit der Buchdruckschrift gegenüber der Handschrift zu steigern. Der Anfang war ökonomisch und technisch ohne weiteres aufzufinden: der Buchdruck erlaubte eine starke Buchstabenverkleinerung, ohne die Lesbarkeit zu verringern und, durch reinliche Satzgestaltung, trotzdem ein sauberes Schriftbild. Eine praktische Anpassung dieser Erkenntnis an die verschiedenartigen Bedürfnisse der Buchherstellung zeigte sich vor allem darin, daß es üblich wurde, eine Schrift in Abstufungsreihen ihrer Größen anzufertigen, damit gerade derjenige Grad Verwendung finden konnte, der ästhetisch und technisch für eine bestimmte Buchgröße paßte. Hiermit war aber auch eine noch lange nicht voll ausgewertete Steigerung der Ausdrucksfähigkeit der Buchdruckschrift gewonnen worden. Man konnte nun, durch Anwendung verschiedener Schriftgrade, Buchinhaltsmassen gliedern und trennen, dem Blick des Lesers ein Satzbild perspektivisch-typographisch vertiefen, eine gewisse räumliche Anschauung der Buchseite dadurch erreichen, daß man Abschnitte eines Schriftwerkes vor- und zurücktreten ließ. Freilich, die Verfasser benutzten diesen Vorteil gar nicht oder nur wenig, sie beschränkten sich darauf, allgemein summarisch das minderwichtige durch einen kleineren Schriftgrad von dem im größeren Schriftgrade abgesetzten wichtigen zu trennen, in Übereinstimmung mit sich ausbildenden Druckgewohnheiten, die für bestimmte Buchteile, die Anmerkungen oder Fußnoten zum Beispiel, einen kleineren Schriftgrad als ihn der Werktext zeigte, herkömmlich machten. Für einen buchdruckverständigen Herausgeber oder Verfasser, bemerkenswerte Proben haben hier besonders einige Philologen gezeigt, bedeutet diese Möglichkeit einer sehr feinen Schriftgrößenveränderung indessen doch noch ein bequemes Hilfsmittel, mehrere durcheinandergehende Texte im fortlaufenden Satz voneinander zu sondern, worauf dann freilich die Bearbeitung der Druckvorlage gebührende Rücksicht zu nehmen hat, da die Anschaulichkeit des Satzgefüges, die erreicht werden soll, letzten Endes erst auf der Buchdruckseite selbst in die Erscheinung tritt. Mit anderen Worten, das Ausdrucksmittel der Buchdruckschrift, das gegeben ist in der geregelten Abstufung ihrer Grade, bietet die Möglichkeit einer besseren Abgrenzung der Stoffmasse, die sie durchsichtiger werden läßt, einer auch nach dem Gedankengehalt geregelten Satzbildvertiefung. Anschaulichkeit des Satzbildes beruht auf der geschickten, der kunstgerechten Textverteilung im Rahmen des Spiegels, die nicht allein im Ebenmaß von dessen Breite und Höhe, sondern auch

in einer Tiefenwirkung, in einer typographischen Perspektive sich finden läßt, die freilich allzuhäufig ganz und gar unbeachtet bleibt[3]).

Unser perspektivisches Sehen beruht auch auf bestimmten Vorstellungen des Entfernteren und Näheren, aus der Verbindung von Vergleichungsmaßstäben, die ein Gesamtbild hervorrufen. Darüber findet man in den physiologischen und psychologischen Werken ausführlichere Erläuterungen. Ähnliches gilt vom Denken und von der Gedankenbildung. Man pflegt die gute Übersicht desjenigen zu rühmen, der richtig und schnell verschiedenartige Einzelheiten, nach ihren Verhältnissen zueinander sie zusammenfassend, begreift. Und man spricht bezeichnend genug von der Vertiefung einer Wissenschaft, um anzudeuten, daß im Blickfelde desjenigen, dem sie gelingt, auf einmal nicht nur ein Längs- oder Querschnitt durch die wissenschaftliche Stoffmasse lag, er diese vielmehr weiterhin durchschaute. Eine solche anschauliche Vergegenwärtigung von (für unser Denken) räumlich und zeitlich verschiedenen Vorgängen oder Zuständen setzt Begabung und Übung voraus, sie reicht von der genialen Intuition bis zum methodischen Studium, das für einige Wissenschaften unentbehrlich ist, da sie sonst schon in ihrer Terminologie unverständlich sein würden. Darüber läßt sich hier nur andeutend und ungenau reden. Aber es genügt hier auch glücklicherweise, wenn man etwa sagt, ein moderner Chemiker sei häufig gezwungen, nicht flächig zu denken und zu lesen, sondern räumlich, die Formeln, deren Buchstaben-Nebeneinander ihm die Seite zeigt, sich gewissermaßen durch die Brille eines Stereoskopes anzusehen, die die Buchstabenlagerung ihm räumlich versinnlicht. Das zu erreichen, ist man längst dahin gelangt, besondere wissenschaftliche Zeichenschriften einzuführen, deren internationale Symbole einen besonderen, bestimmten Gedankeninhalt konzentrieren, der sich sonst nur auf vielen Seiten wiedergeben ließe. Seit ihrer Entstehung haben diese wissenschaftlichen Zeichensprachen, z. B. die mathematische, nun die Grade ihrer Lettern als Veranschaulichungsmittel verwendet, ohne daß das gerade durchaus nötig gewesen wäre. Eine mit Exponenten usw. geschriebene Zahlenreihe bliebe auch richtig, wenn alle ihre Ziffern gleich groß wären. Aber es leuchtet ohne weiteres ein, um wie vieles sie dadurch anschaulicher, lesbarer, verständlicher wird, daß die einzelnen Funktionen schon durch Schriftgrade unterschieden werden. Daraus ergibt sich eine für die Ausdrucksfähigkeit der Buchdruckschrift nicht unrichtige Schlußfolgerung: auch die Geisteswissenschaften könnten ebenso wie die Naturwissenschaften noch einen ergiebigeren Gebrauch von der Möglichkeit machen, durch Abstufungen der Schriftgrade besser den Inhalt einer Seite zu veranschaulichen. Damit ist nicht auf jene Art expressionistischer Typographie verwiesen, die bald im Ernst und bald im Scherz einen Letternkasten durcheinanderwirft, um ein Petitwort neben ein Kanonwort zu stellen, je nachdem ihm der Verfasser viele oder wenige Wucht geben möchte. Aber es ließe sich die Einrichtung eines schwierigen Textes denken, man nehme etwa das Beispiel der „Kritik der reinen Vernunft", der durch alle Hilfsmittel der Typographie, durch Absatzgliederung, Sperren usw., durch übersichtliche Zerlegung in verschiedene nach- und nicht allein nebeneinander zu erkennende Schichten mittels Schriftgradstufungen verdeutlicht wäre.

Daß die Ausdrucksfähigkeit der Buchdruckschrift mit ihrem Elemente, dem Buchstaben, das entscheidende bei einer derartigen typographischen Durcharbeitung eines Textes ist, versteht sich von selbst. Die Buchstabenform kehrt ja wieder in den Wortbildern und Zeilen, die das Verhältnis der bedruckten dunklen zur unbedruckten weißen Seite schaffen. Die Abstufung des gesamten Seiten-

bildes in seinen Tonwerten entsteht durch Ausbreitung oder Verengerung der Zeilengesamtfigur, die Buchstabendichtigkeit oder Buchstabenlockerung gibt auch die Grade für die jeweiligen Unterschiede zwischen Dunkelheit und Helligkeit. Je feinere Übergänge eine Schrift vornehmen läßt, ein desto besseres Ausdrucksmittel wird sie sein, da die Nuancierungen des Sperrsatzes nach ihrer ästhetischen und technischen Wertung besonders ihrer häufig allzu schroffen Übergänge wegen Widersprüchen begegnen. Wobei freilich auch nicht zu verkennen ist, daß die Gewöhnung bisweilen vorschnelle Werturteile entstehen läßt. Man braucht dabei und bei dem Gebrauch fetter und halbfetter Schriften durchaus nicht nur an den Textsatz selbst zu denken. Auch die Einstellung der Textseite durch Kolumnentitel, Randweisungen und ähnliche brauchbare Hilfen ist mit zu berücksichtigen, die alle, soweit nicht Schriftmischungen statthaft sind, davon abhängen, bis zu welcher Feinheit Buchstabengröße und Buchstabenlichtwirkung sich ändern lassen. Wie sehr diese gegenseitig voneinander bedingt werden zeigt z. B. die Frage der Versalienanwendung, deren Lösungen in einer Auflichtung zu bestehen pflegen, so daß eine derartige Auszeichnung ebenfalls zu einem Sperren wird. Die Absicht des Versaliensatzes ist es freilich, die Bedeutung des Buchstabens zu steigern, der Großbuchstabe soll neben dem Kleinbuchstaben gleichgradig gleichmäßig verwendet durch seine Formensprache ausdrucksfähiger werden oder, richtiger gesagt, ein besonderes Mittel, die Sprache in der Schrift gewichtiger werden zu lassen. Wie man sich unwillkürlich das Anschwellen des Tones vorstellt, wenn man die aufsteigende Reihe einer in immer größeren Graden abgesetzten Zeile betrachtet, so empfindet man beim Versaliensatz die Tonverstärkung als eine ebenmäßige Hebung des Redeflusses[4]). Darin liegt dann aber auch schon das Bestreben einer inneren Bereicherung des Buchstabenwertes, eine Einbeziehung der Buchstabenform in die Ausdrucksmittel der Buchdruckschrift, die von der Schriftform überhaupt abhängt.

Die in der Druckfarbe und in der Papierfarbe und in der Zusammentönung beider gegebene Farbigkeit eines Buches gehört zu dessen wichtigsten Ausdrucksmitteln, da die Farbe eine physiologisch-psychologische Wirkung hat. Diese ganz und gar auszuschalten gelingt nicht. Aber sie läßt sich stark herabsetzen, neutralisieren, und das pflegt bei dem in der Regel auf die reine Licht- und Schattenwirkung, auf die Schwarz-Weißwirkung gestellten Buche der Fall zu sein. Aber Licht und Schatten reichen oft nicht aus zur gelingenden Versinnlichung. Goethe hatte das große Verdienst, bahnbrechend den Orientierungswert der Farbe für das Betrachten der Umwelt festzustellen, auf die Seelenwirkung der einzelnen Farben hinzuweisen[5]). Buchstabenbilder sind nun freilich Abstraktionen, die darauf angewiesen bleiben, um nicht ihr Schwarz-Weiß im gespenstischen Grau verwischen zu lassen, den Farbenreiz in ihrer Linienführung festzuhalten, rhythmisierend das schöne Verhältnis der Einzelheiten zum Ganzen zu wahren und derart einen Gesamtton des Schriftbildes zu erreichen, der im Satzspiegel, noch vom Drucker aufgehellt oder verdunkelt, an einzelnen Stellen vermindert oder verstärkt, erscheint. Nicht mit Unrecht sprechen wir von einer lichten Schrift, von einer schwerfarbigen Druckseite und empfinden beides nach Gelegenheit an ihrem Platze. Die Beseelung des Buches durch die Farbe kann aber noch viel weiter gehen und ist immer von neuem versucht worden, vom feierlichen Golde auf dem Purpurpergament bis zu den Kapriolen expressionistischer Typographie, die ihre giftgrünen Lettern auf bösem dunkeln Papier hervorzauberte, um dämonisch zu scheinen. Darin haben nun freilich die Ausdrucksmittel des Buchdruckers eine sehr

natürliche Beschränkung, die von der Lesbarkeit gegebene. Auch der stimmungsvollste Druck muß noch lesbar bleiben. Der Farbendruck ist frühzeitig verwendet worden; die Anlehnung an die Buchhandschriften verlockte zu Wiedergaben der Zierbuchstaben. Die Absicht dieser war es zunächst gewesen, die Bücher zu schmücken, ihre Anwendung hing aber auch mit der Satzgliederung zusammen, die Auszeichnungen der farbigen Initialen wurden für die Lesehilfen verwertet. Auf diesem Wege gelangte man auch zu einer Ausdehnung des Farbendrucks auf den Text selbst, teils, indem man die Druckfarbe zu einem Stimmungsträger wählte, teils, indem man durch Farbendruckunterscheidungen, durch Kolorierung einer Schriftseite einzelne Textstellen gegeneinander abhob. Ein Gebrauch, den mnemotechnische Systeme schon im 17. Jahrhundert übten, der jedoch zu keiner Verbreitung gelangte. Aus einem recht einfachen Grunde: die Umständlichkeiten verschiedenfarbig gedruckter, ästhetisch keineswegs immer besonders reizvoller Seiten ließen sich mit anderen, bequemeren, billigeren Buchdruckmitteln vermeiden, die ebenso den hier erstrebten Zweck erfüllten[6]). Trotzdem aber ist der Farbendruck eine nicht zu unterschätzende Wertesteigerung der Ausdrucksfähigkeit des Buchdrucks, wofern er nicht auf die äußeren optischen Wirkungen beschränkt bleibt, sondern diese zu einer Farbensprache erweitert. Die Bedeutung und Geheimbedeutung der Farbe in der alten Wappenkunst könnte hier Beispiele liefern, die keineswegs bloß auf esoterische Schlüsselschriften zu führen brauchen. Die Begriffssymbolik mancher Farben (Rot, Schwarz) ist heute noch populär. Es ließen sich für bestimmte Zwecke Farbenskalen ausdenken, die in bestimmten Farben gedruckten Worten einen eigenen, einschränkenden oder erweiternden Sinn gäben. Durch Farbenumkehrungen usw. wäre eine recht reichhaltige Palette zu gewinnen. Inwieweit das irgendwie für die einfachen Buchstabenschriften praktisch werden könnte, bleibe dahingestellt. Neben der Buntscheckigkeit wären auch die technischen Schwierigkeiten nicht zu unterschätzen. Man denke etwa daran, daß in einem zu vokalisierenden orientalischen Text die Vokale durch Farben wiedergegeben werden sollen. Aber in den wissenschaftlichen Zeichensprachen, die ja auch die symbolische Benutzung von Buchstaben nicht ausschließen, ist der Farbendruck in dieser Beziehung jedenfalls von erheblichem Wert, schon weil er ihre Einheiten vielseitiger ausdrücken läßt.

Buchdruckerkunst ist Flächenkunst. Und auch deshalb läßt sich der, praktisch einer Buchform widerstrebende, obschon dem Notbehelf der Blindenschrift dienliche, Reliefdruck nicht als ein Steigerungsmittel der Ausdrucksfähigkeit der Buchdruckschrift verwenden. Das gilt dann aber ebenso für alle diejenigen Buchstabenzeichnungen, die plastisch scheinen wollen und damit aus der Seite hervortreten. Aufrichtigkeit einer Technik muß sich mit ihrer Durchsichtigkeit verbinden, um ästhetisch zu gefallen, die für optische Täuschungen entworfene Schrift kann ein brauchbarer Reklametrick sein, eine brauchbare Buchschrift ist sie nicht. Schon weil sie durch ihren Nebenzweck die Ausnutzung der einheitlichen Fläche zu einheitlicher Wirkung behindert. Buchformwille und Gebrauchsgüte machen es zunächst notwendig, daß die Beschränkung auf die vollendete Zweckerfüllung gesucht wird. Ist diese erreicht, läßt sich fragen, inwieweit Ausstattungskünste berechtigt scheinen, ob sie Überfluß, ob sie bloße Zugabe sind. Die Arten der Zierbuchstaben, zumal diejenigen, die in das Bild übergehen, sind so verschiedenartig, daß sich ohne weiteres über sie nicht mit einem Male urteilen läßt. Die Grenze zwischen dem durch Farbe oder Grad ausgezeichneten Anfangsbuchstaben, der die leichte Lesbarkeit unterstützen soll, und dem dekorierenden, illustrierenden Initial ist schwer zu ziehen. Aber

wie das Bild ein Bestandteil des Werkinhaltes werden, an die Stelle von Worten treten kann, so kann auch ein Zierbuchstabe mehr sein als bloßer Buchschmuck.

Damit sind diese andeutenden Ausführungen auf den Gegensatz von Kalligraphie und Typographie gelangt, der gerade gegenwärtig, wo, dank dem Umdruckverfahren, die Vervielfältigung geschriebener Bücher manche Hoffnungen weckt, nicht unberücksichtigt bleiben kann. Die Anwendung und die Auswahl der Lettern im Satz ist begrenzt, einmal durch die Bestimmung des Buches, sodann durch ihren Vorrat. (Wenn sich theoretisch auch der Guß einer jeden Schrift annehmen läßt.) Gleichmäßigkeit und Regelmäßigkeit ist für die Typographie Voraussetzung, sie ist ein mechanisches Produkt, das nicht in eine verwirrende Vielfältigkeit zu bringen ist, ohne verschlechtert zu werden, das eine Normalisierungstendenz haben muß, um noch praktisch zu bleiben. Und insofern ist auch der Einzelbuchstabe das Element der Druckschrift, die Ligaturen sind nicht ins Ungemessene zu vermehren. Die Begrenzung der Kalligraphie liegt nur in der gegebenen Buchstabenform, die sie noch zu wahren hat, sonst kann sie im freien Schriftzuge über den Seiten sich entfalten. Hierin liegt nun für ihre Ausdrucksfähigkeit ein außerordentlicher Vorteil. Sie kann die Ausdrucksmittel der Buchdruckschrift mehr noch ausnutzen als der Buchdruck, sie ist anschmiegsamer, feiner, rascher, hat manche sonstige Vorzüge noch – wenn sie ein geborener Schriftkünstler meistert. Aber auch in dessen Persönlichkeit liegt die Begrenzung seines Könnens. Das Buchdruckerhandwerk, nach den besten Regeln betrieben, hat gegenüber dem Buchschreiberhandwerk, das Muster nachahmt, nun jedenfalls den nicht zu unterschätzenden Vorzug, in seinem Material und in seiner Technik über ein immer mehr verfeinertes Werkzeug zu verfügen, das auch bei seiner durchschnittlichen Handhabung noch vorzügliche Leistungen ermöglicht, indessen die Ausdrucksmittel der Kalligraphie von individuellen Höchstleistungen abhängig bleiben.

Anmerkungen.

[1]) Der Begriff und die Bezeichnung einer Bibliotechnik (deren ausführlichere Begründung einer späteren Gelegenheit vorbehalten bleiben muß) umfaßt die Anwendung und Ausgestaltung des Buches als Gebrauchsgerät und Zweckform in allen Beziehungen, von den buchgewerblichen bis zu den wissenschaftlichen. An anderer Stelle soll demnächst eine ausführlichere Begründung der Bibliotechnik Probleme in ihrem Zusammenhange gegeben werden. Daß bei der Betrachtung eines Buches historische und technische Anschauung sich verbinden, gilt als selbstverständlich. Aber es geschieht meist mehr gewohnheitsmäßig als methodisch.

[2]) Als solche bezeichnet M. Mieses, Die Gesetze der Schriftgeschichte, Wien, 1919, die Entwicklung der Religionen. Darüber läßt sich streiten. Aber Untersuchungen wie diese sollten um so willkommener sein, als die wissenschaftliche Bearbeitung der Schriftkunde noch in ihren Anfängen steckt. Ist doch selbst eine äußere Schriftgeschichte sogar in ihrer historischen Periodisierung meist nur ungenau zu verfolgen. Für die uns am meisten angehende Schrift gibt hier eine gute Übersicht A. Mentz, Geschichte der griechisch-römischen Schrift bis zur Erfindung des Buchdrucks mit beweglichen Lettern, Leipzig, Dieterich, 1920.

[3]) Daß die Art einer derartigen typographischen Durchbildung auch der Art unserer Gedankenbildung entspräche, kann hier nur kurz vermerkt werden, um darauf hinzuweisen, daß sie zu einer exakten Reproduktionstechnik des Buches, als des Ausdrucks eines Werkes in der Buchform, als der Gestaltung und Gliederung eines Schriftwerkes, werden kann.

[4]) Als Akzentuierungsmittel betrachten auch die verschiedenen Versuche, mit Buchstaben ganz genau ein Lautbild wiederzugeben, z. B. die Aussprachelehren und die Systeme für Transkriptionen, die Versalien. Wobei es sich jedoch meist mehr um Notbehelfe, oft unter Verwendung eigener Siglensysteme und besonderer Buchstabenkonstruktionen handelt, als um die Absicht, die Ausdrucksfähigkeit der Buchdruckschrift, die hierin wenigstens ihre Vielseitigkeit zeigt, zu vermehren. Immerhin wäre es einmal interessant, ein typographisches Experiment zu sehen, das bewegte Reden, z. B. einer Bühnendichtung, in ihren Modulationen wiedergibt. Man könnte derart die Rolle eines Schauspielers in dessen

Sprechweise getreu wiederholen, wenn man gegen das Satzbild keine ästhetischen Bedenken hätte. Daß ein gutes Phonogramm praktisch das noch sehr viel besser leistet, ist eine Sache für sich. Aber der Vergleich zeigt doch, bis wie weit sich hierin die Ausdrucksfähigkeit der Buchdruckschrift, und zwar ohne besondere Umstände des Buchdruckers, wenn ihm die Druckvorlage zu Hilfe kommt, verbreitern läßt.

[5]) Man vergleiche dazu etwa die Darlegungen Goethes über die sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe im didaktischen Teil seiner Farbenlehre und, weitergehend, die hier anknüpfenden neuen und neuesten wissenschaftlichen Untersuchungen zur Psychologie der Farbe.

[6]) Die Gefahren des Mehrfarbendruckes liegen nicht zum wenigsten darin, daß er den Buchdrucker zu einer Umwertung des Buchinhaltes verführen kann. Man kann das z. B. bei manchen mißlungenen Versuchen beobachten, Haupt- und Nebentexte, etwa eine Bühnendichtung und ihre Spielanweisungen, farbig zu unterscheiden, wobei dann schon ein ganz geringer bei der Farbengebung vorgekommener Fehlgriff die Absicht in ihr Gegenteil verkehren kann. Buchanordnung und Buchgliederung, die einen einprägsamen Text schaffen, sind weit eher Gedächtnishilfen. Das angeblich älteste mnemotechnische System, das des Dichters Simonides von Keos, benutzte bereits räumliche Vorstellungen (einer Stadt mit Straßen, Häusern usw.), um den Gedächtnisstoff an genau bestimmten Stellen niederzulegen, wo er dann sofort auffindbar wurde. Die Anordnung räumlicher Art ist durch das Buch gegeben, das die Einordnung des Gedächtnisstoffes in festliegender Reihenfolge vornimmt. Ob dabei dann die einzelnen Stellen farbig oder durch sonstige Schriftunterscheidungen ausgezeichnet sind, bleibt für ihr Wiederfinden nebensächlich. Die Gedankenbrückenbauten in den Übertragungsverfahren wie überhaupt die künstlichen Verbindungen, die die natürlichen Gedankengänge zerstören, sind eher verwirrend. Das Gedächtnis muß sich vor allem auf die Sinnesempfindungen stützen, im Buche auf das Gesichtsbild (und dessen Übertragung durch den Leser auf das Klangbild und die Bewegungsempfindung). Beachtet man das, wird man leicht verstehen, wie das Behalten einer einprägsamen Schrift, eines rhythmisierten Schriftbildes, abhängig sein kann von der Ausdrucksfähigkeit einer Buchdruckschrift, hier von der Reichweite ihres regelmäßigen und trotzdem vielartigen Wechsels (Auszeichnungen, Grade), den die farbigen Unterstreichungen bis zur Unübersichtlichkeit vermehren.

Zur Psychologie der Schrift

Von Dr. med. Chr. von Hartungen

Die urältesten menschlichen Aufzeichnungen, die als Vorläufer der Schrift angesprochen werden können, fand man in Höhlen. Bei ihrer Entdeckung stieß man gleichzeitig auf Knochenreste längst ausgestorbener Tierarten. Diese Tatsache allein berechtigt daher füglich zur Annahme, daß diese schriftlichen, eigentlich bildlichen Aufzeichnungen der prähistorischen Zeitperiode angehören. Diese Abbildungen stellen rohe Nachahmungen von Tierkörpern dar. Dank der für die Darstellung gewählten Motive vermögen wir uns diese Zeichnungen zu erklären. Man kann dieselben als die ersten Anfänge und Versuche des menschlichen Wesens ansehen, Dinge-Objekte, die einen mehr oder minder starken Eindruck auf diese Psyche machten, durch deren Abbildung dauernd festzuhalten. Mehr hineinlegen zu wollen, etwa daß diese Abbildungen den Mut des Stammvaters im Kampf gegen diese Ungeheuer verherrlichen sollten, oder ähnliches, halte ich für gewagt. Wollen wir den Boden der Realität nicht verlassen, müssen wir uns mit der Festlegung der Tatsache begnügen, daß es die ersten Abbildungsversuche von Geschöpfen menschenähnlicher Natur sind und daß sie Tiere darstellen. Denn es ist kaum möglich, daß sich der Mensch der Gegenwart in die Psyche eines Lebewesens hineinzudenken vermag, das hinsichtlich seiner Gehirnfunktionen etwa zwischen einem anthropoiden Primaten und einem gegenwärtig lebenden Menschen eines auf der tiefsten Kulturstufe stehenden Stammes stand. Daß seine Gehirnfunktionen ungefähr derartige gewesen sein mögen, darf man auf Grund

der vergleichenden Anthropologie mit Berücksichtigung der in diesen Höhlen gefundenen Knochenreste (Schädelfragmente, Oberarmknochen) wohl annehmen. Wollte man aus diesen Vorläufern der Schrift mehr herauslesen wollen, liefe man nur allzuleicht Gefahr, Vorstellungskomplexe unseres eigenen Gehirns in Lebewesen hineinzulegen, für deren tatsächliches Vorhandensein wir keine, wie immer geartete Kontrolle aufbringen können. Diese Form der Aufzeichnungen sind daher kaum zu weiteren psychologischen Ergründungen heranzuziehen. Wesentlich anders verhält es sich mit einer Bilderschrift, der wir bei einem Volke begegnen, das bereits das prähistorische Zeitalter verlassen und von welchem nebst diesen Aufzeichnungen noch anderes erhalten blieb. Ich nenne bloß die reiche Menge architektonischer Denkmäler, wie die Unmenge von Gegenständen (Kleider, Waffen, Schmuck), die dank ihres eigenartigen Totenkultus erhalten blieben und welche wertvolle positive Rückschlüsse auf die Kultur und den Bildungsgrad gestatten. Durch die Entzifferung der, mit Ausklingen des XVIII. Jahrhunderts in Rosette gefundenen dreisprachigen Handschrift vermochte man in den Geist dieser bis dahin rätselhaften Bilderschrift der alten Ägypter einzudringen. Die Hieroglyphenschrift eignet sich dank ihrer bildlichen Darstellungsart mehr denn jede andere Schrift, diese Form menschlicher Ausdrucksweise zu veranschaulichen. Ursprünglich war die Hieroglyphenschrift (die älteste, aus der sich später die hieratische und demotische entwickelte, auf welche Schriftarten wir hier nicht näher eingehen können) eine rein ideographische Schrift. Sie brachte Zeichen, die mehr oder weniger genau jene Gegenstände wiedergaben, die erwähnt und verzeichnet werden sollten. Sie schuf also Abbildungen von Menschen, Tieren und Gegenständen in schematischer Form. Sie brachte auch abstrakte Begriffe durch Darstellungen ihrer Symbole. Im Laufe der Zeiten kamen auch phonetische Zeichen hinzu. Bei der Darstellung dieser half sich der menschliche Geist in der Weise, daß er für die Anfangsbuchstaben des betreffenden Wortes das Zeichen eines Gegenstandes benützte, oder mit demselben Buchstaben begann und zu diesem eine Anzahl von Silbenzeichen gefügt wurde. Später wurden die ideographischen Zeichen durch phonetische immer mehr zurückgedrängt. Diese letzteren bilden somit den Übergang zu den jetzt noch gebräuchlichen Schriftarten. Die Tatsache, daß sich die Altägypter vor nahezu 6000 Jahren bei der Mutation ihrer ursprünglich ideographischen Schrift in die phonetische des obenerwähnten Vorganges bedienten, beweist uns, daß der menschliche Geist bereits damals psychologische Grundprinzipien richtig erkannte und sinngemäß zur Anwendung brachte. Dies gilt insbesondere von jenem, daß nämlich abstrakte Begriffe durch konkrete bildliche Darstellungen leichter im Gedächtnis haften bleiben und daß das Gedächtnis bei einer großen Gruppe von Menschen durch Eindrücke, die durch unseren optischen Apparat vermittelt werden, besser unterstützt wird als durch akustische. Wir begegnen der Nutzanwendung aus dem Gesagten auch heute noch in der Praxis, im Unterricht. Unsere Kleinen werden in die Mysterien der Schrift durch die Lesefibel eingeführt. Das konkrete Bild des Esels oder Affen merkt sich das kindliche Gehirn leichter als das ihm gänzlich abstrakt erscheinende „A" oder „E". Mit diesen Zeichen vermag das Kind keine Vorstellungen und Begriffe verbinden. Wie nun jeder einzelne Mensch im Laufe einiger Dezennien einen gewaltigen Bildungs- und Werdegang mitmacht, vollzieht sich auch bei den einzelnen Völkern im Laufe der Jahrtausende ein Werdegang, der in ihrem Schaffen und in ihrer Sprache Ausdruck findet. Der Geistesunterschied zwischen dem Erbauer der altitalischen Rundhütte, die ihrer Form und Bauart nach vielleicht die nächste noch lebende Verwandte in einer afrikanischen Negerhütte

Es ist eine Schande, daß wir in dem Zustande, in dem wir uns jetzt allem Anschein nach befinden, uns aufspielen, als ob wir wunder was wären, wir, die wir in unsern Ansichten über dieselben Dinge immer hin und her schwanken, und noch dazu über die Dinge, welche die allerwichtigsten sind. Plato

Möge Deutschland nie seine Größe und sein Glück auf anderen Grundlagen erbauen wollen, als auf der Gesamtheit aller seiner zur vollsten Ausbildung der in jedes einzelne von ihnen gelegten Anlagen und Kräfte erzogenen Kinder, also auf so vielen Grundlagen, als es Söhne und Töchter hat. Paul de Lagarde

Das Recht an sich selbst ist machtlos: von Natur herrscht die Gewalt. Diese nun zum Rechte hinüber zu ziehen, so daß mittelst der Gewalt das Recht herrsche, dies ist das Problem der Staatskunst. Und wohl ist es ein schweres.

Arthur Schopenhauer

In der natürlichen Ordnung, in der die Menschen alle gleich sind, ist ihr gemeinsamer Beruf, zuerst und vor allem Mensch zu sein, und wer für diesen gut erzogen ist, kann diejenigen, welche mit demselben in Einklang stehen, nicht schlecht erfüllen. Jean Jacques Rousseau

Nie hat ein System die Erhabenheit unserer Stellung im Universum klarer dargetan. Da jeder Geist eine Welt für sich ist, unabhängig von jedem anderen Geschöpfe sich selbst genügt, das Unendliche umschließt, das Universum abspiegelt, so ist er auch ebenso dauerhaft, ebenso fortbeständig, ebenso unbedingt wie das Universum der geschaffenen Dinge selbst.

Gottfried Wilhelm Leibniz

Es kann keine objektive Geschmacksregel, die durch Begriffe bestimmte, was schön sei, geben. Ein Prinzip des Geschmacks, welches das allgemeine Kriterium des Schönen durch bestimmte Begriffe angäbe, zu suchen, ist eine fruchtlose Bemühung, weil, was gesucht wird, unmöglich und an sich selbst widersprechend ist.

Immanuel Kant

hat, und dem Schöpfer einer Peterskirche in Rom, ist mindestens ebenso groß wie zwischen dem kaum verständlichen Lallen eines Kindes und dem Vortrage eines Universitätslehrers von Weltruf, oder wie zwischen der Schrift eines ABC-Schützen und den durchgeistigten Schriftzügen eines Gelehrten. Verwerten wir zur Festlegung der Tatsache, daß das gesprochene Wort, die Sprache im eigentlichen Sinne mehr als alle übrigen, durch andere Sinnesorgane vermittelten Erscheinungen und Eigenschaften des Menschen, wie Blick, Hand, Gesichtsausdruck, Geruch usw. einen Rückschluß auf die Psyche des Menschen zuläßt, die Erfahrungen aus dem Alltagsleben, so ergibt sich daraus unwillkürlich der Rückschluß auf das, durch die Schrift surrogierte, gesprochene Wort. Man braucht keine Spezialkenntnisse auf dem Gebiete der Psychologie zu haben, um aus dem gesprochenen Worte eines Menschen herauszuhören, ob er gebildet oder ungebildet, phlegmatisch, sanguinisch, melancholisch oder cholerisch ist. Ebensowenig sind besondere graphologische Kenntnisse notwendig, um aus der Schrift auf allgemeine oder besondere Eigenschaften des Schreibers schließen zu können. Eine psychische Erregung, ein Affekt löst im Menschen nicht bloß stimmlich eine Steigerung aus. Wir finden in einem solchen Erregungsstadium auch eine deutlich nachweisbare Blutdrucksteigerung, erhöhte Frequenz der Atmung, mitunter des Pulses — mit einem Worte, wir können sagen, daß psychische Erregungen im Gesamtorganismus bald mehr, bald minder kräftig ihren Widerhall finden. Diese körperlichen Erscheinungen werden hinsichtlich ihrer Stärke und Dauer gerade proportional mit dem Temperamente, umgekehrt proportional mit der Selbstbeherrschung und inneren Disziplin eines Menschen sein. Daraus ergibt sich weiter, daß jene Körperpartien, die besonders fein innerviert sind, empfindlicher auf derlei Erregungen wirken müssen. Von diesen Körperpartien sind es wiederum die Finger, beziehungsweise die Hand, bei der Gemütsschwankungen temporär deutlich nachweisbare Folgen zeitigen. Wer erinnert sich nicht, daß manchem Menschen bei Gemütserregungen (Schreck, Freude) die Finger plötzlich eiskalt werden, oder daß sie zu zittern beginnen? Aus diesen Erörterungen wird es ohne weiteres verständlich, daß bei der subtilsten Arbeit der Hand und der Finger, bei der Schrift, derlei Erregungen auffallende Spuren hinterlassen müssen. Kennen wir die Schrift eines Menschen, so vermögen wir mühelos festzustellen, ob er dieselbe in ruhiger Gemütsverfassung oder in Erregung geschrieben hat. Wie dauernde psychische Emotionen (Krankheit, Leidenschaften usw.) aber auch intensive einseitige Arbeit, der Beruf, einen unverkennbaren Stempel dem Äußeren eines Menschen aufdrücken, kommen die Folgen derartiger Einwirkungen auch in der Schrift zum Ausdruck. So weist die Schrift eines Kaufmannes und eines Arztes, eines Künstlers oder einer Militärperson fundamentale Gegensätze auf, die durch den Beruf zu erklären sind. Freilich werden die Schriftzüge bei all ihrem Gemeinsamen, gewissermaßen bei den, ihrer Klasse zukommenden Merkmale, noch eine mehr oder minder deutlich ausgesprochene persönliche Note zeigen, die von der Charakteranlage des einzelnen abhängig ist. Ist es nun die Aufgabe der Graphologie als Wissenschaft — das Seelenleben des Einzelnen durch die genaue Analysierung und Zerpflückung der einzelnen Schriftzeichen wie der Schrift im Ganzen tiefer zu ergründen, so vermag die Psychologie einen Schritt weiterzugehen. Ihr ist es vorbehalten auch aus der Druckschrift, beziehungsweise aus anderen Aufzeichnungen schriftlicher Natur, die jedem persönlichen Charakter bar sind, wie beispielsweise aus Grab- und Denkmalsinschriften aus der urältesten Zeit bis in die Gegenwart, aus mittelalterlichen Mönchsschriften, Dokumenten usw. Rückschlüsse auf das Seelenleben der betreffenden

Zeitperiode zu machen. Freilich darf sie sich nicht bei ihren Forschungen damit begnügen, den Zeitgeist einzig und allein aus der Schrift erfassen zu wollen, sondern wird sie zur Kontrolle und Vergleichung der gefundenen Ergebnisse die jeweiligen Schaffungen auf dem Gebiete der Architektur, Malerei, Poesie und Musik, wie nicht zuletzt Trachten und Sitten, religiöse Gebräuche und verwandte Gebiete heranziehen müssen. In der Architektur entstanden neue Stilformen, sei es durch Vorbilder in der Natur, sei es aus Utilitätsgründen, oder aus der Kombination beider, wie auch durch eine mehr oder minder glückliche Verquickung alter bekannter Formen mit neuen, manchmal durch Anpassung fremder, hereingebrachter Stilarten an lokale oder nationale Verhältnisse. Als Beispiel für die erste Form nenne ich die Gotik, die in ihren schlichten oder komplizierten, himmelwärtsstrebenden, schlanken Pfeilern ihr Vorbild im deutschen Wald hat. Utilitätsgründe waren dagegen bei der Schaffung des modernen Kaufhausstiles maßgebend. Eine Anpassung einer fremden Stilart an lokale Verhältnisse zeigt dagegen der Tiroler Barockstil. Derlei Stilarten beeinflußten nicht zuletzt auch die Schrift – wer kennt nicht die reizend anmutigen Rokokoschriften? Wie deutlich erzählt uns die behäbige Biedermeierschrift von all der Gemütlichkeit der Dreißigerjahre des vergangenen Jahrhunderts. So spiegelt auch die allermodernste Schrift in ihren neurotisch-verzerrten Zügen den Geist wider, den die Gemälde und sonstigen Erzeugnisse des Kubismus, Futurismus, Dadaismus, Impressionismus und der Neuseher atmen, und dem ein psychopathischer Timbre nicht abzusprechen ist. Diese Schrift erinnert in manchen Einzelheiten fast an die Schrift eines schweren Neurasthenikers. Ich erwähne als markantes Beispiel hierfür bloß die eigentümliche Form ihres „S".

Als Folge einer Kombination beider Ursachen – Einfluß fremder Stilarten und Anpassung aus Utilitätsgründen, wie gleichzeitige Beeinflussung durch einen bodenständigen Stil – möchte ich die deutsche Frakturschrift ansehn und ihre Entwicklung auf Grund nachfolgenden, etwas ausführlicher besprochenen Beispiels psychologisch zu erklären suchen. Ich will versuchen, die psychologische Brücke zwischen dem altrömischen Schriftzeichen für den Aspirationskonsonanten H, der litera „H" und dem in deutscher Handschrift geschriebenen kleinen „h" herzustellen. Vergleicht man beide Schriftzeichen miteinander, möchte man kaum einen inneren Zusammenhang zwischen beiden vermuten. Wenn wir den römischen Buchstaben schreiben wollen und dabei Zeit sparen wollen, fällt es uns leichter, bei demselben statt der starren, sich unter einem rechten Winkel sich kreuzenden drei Balken, diese etwas von links unten nach rechts oben zu neigen und den Verbindungsstrich in einer mehr oder minder geschwungenen Form von links nach rechts zu ziehen. Der ursprünglich in dieser Form: „H" geschriebene Buchstabe nimmt dabei folgende Form an: „H" Utilitätsgründe (Zeitersparnis) zwangen im Laufe der Zeiten den Menschen, diese drei Linien nicht getrennt zu schreiben, sondern in einem Federzuge auszuführen. Es entstand daher eine Form des Buchstabens die ungefähr folgendes Bild zeitigte: H = H. Das Bedürfnis nach weiterer Zeitersparnis brachte es mit sich, daß man die einzelnen Buchstaben zusammenhängend schrieb, bei den großen Buchstaben Verbindungshaken schuf und kleine Buchstaben ersann. Bleiben wir bei diesem Buchstaben als Beispiel, ist es naheliegend, daß man in der Weise die Verkleinerung vornahm, als man den rechten oberen Flügel wegließ (er ist der zeitraubendste Teil des Buchstabens) und aus dem Zeichen: „H" folgendes Gebilde entstand: h. Dieses nahm in der Handschrift wie der große Buchstabe auch eine von links nach rechts geneigte Stellung an, bekam mit Rücksicht auf die Verbindung mit anderen Buchstaben

einen Aufstrich mit Rundung. Das Bedürfnis nach Rundung hängt wohl auch mit dem Gebrauche der Kielfeder zusammen, mit welcher gerade Linien ungleich schwerer als leicht gebogene zu Papier gebracht werden. Das Zeichen „H" bekam daher folgendes Gesicht: „h". Die deutsche Schrift zeigt wie die gotische Baukunst, das Streben eigenartige Haken und schlanke, in eigentümlicher Winkelstellung zueinander stehende Linien zu verwenden. Dieses Streben ist in der Schrift auch so charakteristisch zum Ausdruck gebracht, daß beispielsweise der Italiener die Frakturschrift als „scrittura gotica" bezeichnet. Vergleichen wir nun das kleine lateinische (Antiqua) h und das kleine deutsche Schriftzeichen hierfür miteinander: h h, läßt sich unschwer die Ableitung herausfinden. Das große Zeichen für diesen Buchstaben ist etwas reicher ausgeschmückt, zeigt aber ansonsten dieselbe Form wie das kleine h: „H". Und nun zu den Buchstaben der deutschen Handschrift. Auch hier macht sich die Notwendigkeit fühlbar, die Zeichen in einem Zuge niederzuschreiben. Aus dem Buchstabenzeichen H entstand mit einem Anstrich (H) jenes Gebilde, wie wir es heute schreiben „ H ". Der Mittelhaken zwischen beiden Schleifen erwies sich bei der Handschrift im Laufe der Zeit nicht bloß als ein zeitraubender, sondern auch wenig Bedeutung habender Linienkomplex. Er wurde daher durch Zusammenziehung beider Schleifen eliminiert und entstand jenes Zeichen, das wir heute noch handschriftlich für diesen Konsonanten bei der Darstellung des kleinen Alphabets in Gebrauch haben: „ h ". Daß die Unterdrückung des Mittelhakens für die Charakteristik des Buchstabens bedeutungslos ist, findet seine Bestätigung im Schreibunterrichte in Deutschösterreich. Hier wird dieser Buchstabe auch im großen Alphabete ähnlich wie im kleinen gelehrt, bloß daß das große „H" einen Aufstrichhaken zeigt, also folgendermaßen geschrieben wird: H

Es würde weit über den Rahmen dieser Arbeit hinausführen, wollte man die höchst interessante psychologische Erklärung jedes einzelnen Buchstabens und Satzzeichens erörtern. Wir sehen aber aus diesem Beispiel, daß sich das deutsche Volk bei der Entwicklung seiner Schrift nicht bloß von reinen Utilitätsgründen leiten ließ, sondern auch hier wie auf vielen anderen Gebieten, wie beispielsweise in der Architektur, es verstand, das Prinzip der Nützlichkeit mit dem ihm ureigenen schönen Formensinn, der seine höchste Blüte in der deutschen Gotik zeitigte, zu vereinen.

Zur Psychologie der Schrift

Randbemerkungen von Dr. Gustav Kühl †

Die Graphologie gründet sich auf die Idee, daß die Schriftzüge eines Individuums keine zufällige Form haben, sondern durch Charaktereigentümlichkeiten bestimmt sind. Diese Idee hat zweifellos Berechtigung; fraglich ist bei jener zweifelhaften Wissenschaft nur, ob die Rückschlüsse von der Schrift auf den Charakter zwingend sind und in ein allgemeingültiges System gebracht werden können. Jede Linie ist Ausdruck. Das gilt für alle Schriften, sogar für die Druckschrift. Zwar ist die Druckschrift kein zufälliges Augenblicksprodukt, sondern Schöpfung einer Hand, die mit Überlegung und Einsicht geführt wurde. Trotzdem vermag auch sie zu psychologischen Erwägungen zu reizen.

In dem Kampfe um deutsche und lateinische Schrift ist mit Recht viel davon geredet worden, daß die beiden Schriftgattungen einen bestimmten Volks- oder Zeitcharakter widerspiegelten, und

beide Parteien haben hieraus Kapital zu schlagen gesucht. Von der einen wird die „gotische" Schrift als Erzeugnis und Abbild des geraden und kernigen deutschen Wesens gepriesen und die Renaissance als wälsch, als glatt und weichlich verdammt; für die andere ist die Fraktur ein winkliger und verschnörkelter Kümmerling, die Antiqua ein Kind der Schönheit und der klaren Kraft. Man sieht, wie sehr der graphologische Blick von Voreingenommenheiten beeinflußt werden kann; und doch liegt solchen Urteilen etwas Richtiges zugrunde. Zum mindesten lassen sich Sympathien nicht dadurch aus der Welt schaffen, daß man sie für historisch unberechtigt erklärt; man sollte lieber die Historie selber prüfen.

Es herrscht ja heute bekanntlich die Ansicht, daß die Bruchschrift eine spätmittelalterliche, internationale Entstellung der römischen Schrift sei. Unsere germanistischen Philologen, seit Jacob Grimm die ernsthaftesten Gegner einer „deutschen" Schrift, pflegen denn auch für den Abdruck aller deutschen Literatur, die vor Luther und Hans Sachs entstanden ist, d. h. für den Druck aller handschriftlich überlieferten Sprachdenkmäler, die lateinischen Buchstaben anzuwenden, wobei sie nur einen Fehler begehen: zu glauben, die Typen der Renaissance ständen den spätromanischen Schriftformen näher als die Buchstaben Gutenbergs. Mit demselben Rechte könnte man den Bogen der Renaissancearchitektur dem romanischen gleichsetzen. Wie die romanische und gotische Baukunst zwei Entwicklungsphasen eines Stils darstellen, des mittelalterlichen, so ist auch die Entwicklung der Schrift von den Unzialen des fünften Jahrhunderts an bis zu der Schrift Schöffers ein historisch Einheitliches. Haben doch die Initialen während der winkligen Umformung der Gemeinen in gotischen Schriften die rundliche Gestalt der Unzialen durchaus bewahrt, nur daß sie etwas geometrischer und – noch runder geworden sind. Selbst das ist nur halb richtig, daß die Bruchschrift kein speziell deutsches, sondern ein internationales Produkt sei, daß also die Versuche, in ihr den Ausdruck von Charaktereigenschaften des deutschen Volkes zu finden, keine Berechtigung hätten. Ist es nicht von vornherein auffallend, daß jene „mittelalterliche" Schrift sich gerade in Deutschland während der ganzen Herrschaft der Renaissance, des Barock, Rokoko und Empire, als eigentliche Volksschrift gehalten und sich auch ihrerseits bis zur Biedermeierzeit weiter entwickelt hat? Sollte sich darin am Ende doch ein gewisses Verwandtschaftsgefühl ausdrücken? Ein Gefühl, daß eine aufrecht und gedrängt stehende Schrift dem germanischen Wesen am meisten entspreche? So daß also ihr Ansehen als deutsche Nationalschrift zwar nicht die Ursache, wohl aber eine Folge ihrer Charakterzüge wäre? Das wäre psychologisch ebenso seltsam wie interessant.

Aber einen so wunderlichen Geschmacksheroismus haben die Deutschen gar nicht einmal besessen. Was denkt man sich eigentlich dabei, wenn man in einem fort angesichts unserer Fraktur von „gotischen" Buchstaben, von mittelalterlicher Mönchsschrift redet, was sagt man damit? Daß das deutsche Volk sich im sechzehnten Jahrhundert zwar in allen anderen Zweigen der angewandten Kunst zu einem neuen Stil, dem der Renaissance, durchgearbeitet, daß es dann auch weiterhin die wechselnden Zeitstile mitgemacht und durchgeführt habe, nachschaffend und selbstschöpferisch an den großen Umwälzungen des ästhetischen Gefühls teilnehmend, und nur in einem einzelnen, kleinen, aber wichtigen Sondergebiete mittelalterlich geblieben sei – in der Schrift. Kann man es sich vorstellen? Männer, unter deren Händen Heidelberg und Aschaffenburg, Augsburg und Dresden, Würzburg Potsdam entstanden, Leute, die mit Riesenopfern zahllose gotische Kirchengewölbe in Barock-

interieurs verwandelten, Menschen, die in ihrer Tracht, in ihrem Hausrat, im Stil ihrer Reden und Briefe, sogar in ihrer Religion mit der Mode gingen, die sollten so blind, dreihundert Jahre hindurch so blind gewesen sein, einen so ungeheuerlichen Anachronismus täglich vor ihren Augen zu dulden? Kein Psychologe kann so etwas glauben. Nein, solche Stillosigkeit wäre vielleicht der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zuzutrauen, dem 16. bis 18. Jahrhundert aber nicht.

Die Frakturschrift ist, wie man sich an den Fingern abzählen kann, eine Schöpfung der deutschen Renaissance. Von gotischem Beigeschmack durchaus nicht frei, wie die deutsche Renaissance überhaupt, hat sie sich im Beginn des Barock entsprechend geändert und sich auch weiterhin leise gewandelt bis über die Biedermeierzeit hinaus. Es war nichts als kritiklose Gelehrsamkeit, was ihr (zum erstenmal im Jahre 1754) das Aussehen einer „gotischen Mönchsschrift" vindizierte. Also fort mit dieser alten Leier! Die oberflächlichste kritische Betrachtung alter Schriften lehrt, daß die „Fraktur" eine viel freiere, schwunghaftere, elegantere Schöpfung ist als die streng formalistische gotische Schrift, die „Textur", von der sie ja auch von allem Anfang an unterschieden worden ist. Daß eine solche Neuschöpfung des Dürerschen Kreises, entstanden im Herzen Deutschlands zur Zeit der höchsten Blüte der deutschen Kultur, mit Recht eine deutsche Schrift genannt wird, wie kann man sich dagegen sträuben! In jener Zeit selbst hat man sich nie besonnen, nicht nur sie, sondern auch die Schwabacher und die gotische Textur als „deutsche" Schriften den „lateinischen" oder „romanischen" entgegenzusetzen. Und das läßt sich selbst für die Textur rechtfertigen. Der internationale gotische Stil, ein Kind des Frankenreiches, hat sich genau so weit und in dem Maße verbreitet, wie das Blut wandernder Germanen die Völkermassen durchglüht hatte. Desgleichen ist die gotische Schrift und ihre Abarten bis heute in den angelsächsischen Ländern als altertümelnde Zierschrift für Akzidenzen und an den Köpfen der Tageszeitungen allgemein beliebt, sie findet sich, für jedermann lesbar, auf der Inschrift der Londoner Towerbrücke, ja sogar auf den Firmenschildern von Geschäftshäusern; Dänemark hat sie beibehalten, die Schweiz, und auch in Schweden ist sie für Bibel und Gesangbuch noch immer unentbehrlich.

Bibel und Gesangbuch werden auch bei uns nicht von der Antiqua erobert werden, denn diese entspricht dem Geiste solcher Bücher nicht. Stil und Geist müssen miteinander stimmen, sie sind nur verschiedene Aggregatzustände der gleichen Materie. Schon die äußere Erscheinung eines Buches, meine ich, muß etwas von der Atmosphäre seines Inhalts verraten. Der Abdruck eines mittelalterlichen lateinischen Autors in gotischen Buchstaben könnte uns gefallen, für Cäsar und Horaz würden wir ihn uns verbitten. Und umgekehrt. Daher tun Literarhistoriker Unrecht, wenn sie uns den Vogelweiden-Walther und das Nibelungenlied in Renaissancetypen vorsetzen; sobald man die mittelhochdeutschen Sänger im Gewande einer deutschen Schrift sieht, wie etwa in der schönen alten Monumentalausgabe Von der Hagens (eine etwas gezierte Gotisch), ist die Phantasie viel schneller bei der Hand, sich in das Leben des deutschen Mittelalters zu versetzen. Andererseits stört es den Kenner, wenn er nahe dem bayrischen Kloster Wessobrunn auf einem großen Granitblocke das ehrwürdige altdeutsche Wessobrunner Gebet in einer spitzlichen gotischen Schrift in den Stein gehauen sieht, die um ein halbes Jahrtausend jünger ist als sein Sprachcharakter. Wir mögen uns Luthers und Lessings Schriften nicht in lateinischen Lettern geschrieben denken; Goethe kehrte von der internationalen Type zur deutschen zurück. Dagegen war es einem Hölderlin natürlich, seine

feingemeißelten Dichtungen in einer schön gerundeten Alttype drucken zu lassen, und der moderne Sprachbildner Stefan George weiß desgleichen wohl, was er tut, wenn er seine Zeilen in lateinischem Druck erscheinen läßt. Auch Nietzsches Prosa, so klassisch absolut und ins Kleinste ausgearbeitet, wirkt entsprechend nur in den gefeilten Formen der Antiqua, und es war ein Mißgriff, die billigere Nietzscheausgabe in deutscher Schrift herzustellen. Wiederum, wenn man etwa die Originalausgaben der Gedichte des Pastors zu Werneuchen und seinen Kalender der Musen und Grazien mit den lateinischen Typen in die Hand bekommt, kann man sich eines Lächelns nicht erwehren über solche Deplaziertheit. Daraus könnten ja nun graphologische Schwärmer folgern, es sei das beste, ein Werk als Faksimile der Handschrift seines Verfassers zu veröffentlichen. Heinrich Vogeler-Worpswede und Walter Harlan haben die Marotte gehabt, ihre Gedichte in der eigenen Handschrift nachbilden zu lassen; sie wirken da wie private Mitteilungen in poetischem Gewande, und doch wieder nicht, denn die Schrift ist zurechtgemacht, und so fehlt ihr leider das Wichtigste, der Zug des Augenblicks, der das eigentlich Auszeichnende einer Handschrift ist. Ein Autogramm von Goethe oder Nietzsche ist freilich etwas Schönes; aber eine autographierte Veröffentlichung eines ganzen Werkes beeinträchtigt seine objektive Wirkung und tut ihm Unrecht.

Noch ein anderes ist für den psychologischen Eindruck der Schrift wichtig: die Orthographie. Beim Wiederdruck älterer Werke sollte man nie die geringste Änderung zulassen. Lesen wir „meyn" und „sey" und „May", so begreift unser Verstand unwillkürlich einen bestimmten Zeitraum und erleichtert sich auf diese Weise das Verständnis des Textes aus einer Zeit heraus; lese ich dann noch „Nazion" und „Nuzzen", so verengert sich der Rahmen auf ein paar Jahrzehnte, auf die Welt Schleiermachers und die Welt Heines. Dies ist um so wichtiger, als sich die Bedeutung der Wörter mit der Zeit wandelt, so daß man die Bibel und den Simplicius, ja selbst unsere Klassiker schon jetzt nicht mehr mit heutigen Augen lesen kann, ohne sie hie und da mißzuverstehen; auch gehört selbst der Genius unlöslich mit dem Boden zusammen, aus dem er erwuchs. Stifter hat seine besondere Orthographie, Keller hat seine, und unsere Modernen, die Dehmel und Franz Evers, haben wiederum ihre eigenen Liebhabereien; es ist nicht ganz gleichgültig für die Stimmung, ob wir Haide oder Heide, strahlen oder straalen lesen. Nebenbei erinnert eine Beibehaltung solcher Eigenheiten daran, wie problematisch überhaupt der Wert einer Rechtschreibung, wie zweifelhaft die Begriffe von „falsch" und „richtig" in allen sprachlichen Fragen sind; was gleichfalls nicht schaden kann.

Da ich schon einmal bei der Orthographie bin, so möchte ich gleich noch eine Frage streifen, die hin und wieder auftaucht, nämlich die Frage der großen Anfangsbuchstaben. Die Sitte, die sogenannten Hauptwörter groß zu schreiben, ist bekanntlich eine spezifistisch deutsche Gewohnheit, die erst wenige Jahrhunderte alt ist. Auch sie hat Jacob Grimm als eine pedantische Schreibweise, die Schöpfung unwissender Grammatiker, verdammt, und seine Jünger halten in ihren Büchern und Zeitschriften hartnäckig an seiner Gewohnheit fest, nur kleine Buchstaben zu gebrauchen. Nun ist so viel zuzugestehen, daß das Ansehen der Druckantiqua desto gleichmäßiger und schöner ist, je spärlicher die meist geradlinigen Versalien gesät sind, weshalb sich denn auch Schriftproben lateinischer Typen in französischer oder englischer Sprache bedeutend besser ausnehmen, als in deutscher; aber daran ist die lateinische Schrift schuld, in der Buchstaben zusammengeworfen sind, die nicht zueinander passen, und wir sind mit den modernen Neuschöpfungen auf dem Wege, diesen Mißstand

zu heben. Auch die Sprachphilosophie ist mit der Frage in Berührung gekommen, sofern sie die Behauptung aufstellte, daß nicht das Subjekt, sondern das Prädikat das Wesentliche in dem Satze sei und auch in unvollkommenen Sätzen, die gar kein Prädikat haben, wie in Ausrufen, ein Prädikat notwendig ergänzt werden müsse. Sehr konsequent gedacht, wenn man davon ausgeht, daß die Sprache von Anfang eine Mitteilung von Gedanken sei. Aber so gewiß dem Gedanken die Anschauung vorausgeht, so gewiß ging der sprachlichen Verbindung von Begriffen die Schöpfung dieser Begriffe selbst voraus, eine nicht wissenschaftliche, sondern künstlerische Tätigkeit, die zunächst onomatopoietisch vor sich gegangen sein wird; etwas Analoges hat sich später bei der Erfindung der Bilderschrift wiederholt, es wiederholt sich noch heutigen Tages, so oft ein Kind zuerst das Sprechen lernt. Wenn das Kind entzückt sein „Baum" oder „Wauwau" unzähligemal herpappelt, will es nicht etwa berichten, „Ich sehe einen Baum" oder „Dies ist ein Hund", sondern es will zeigen, daß es für das sichtbare Objekt ein gleichwertiges, hörbares Stück Sprache besitzt und es darin wiedergeben kann. Kinder sprechen überhaupt vorwiegend in Hauptwörtern, und wenig entwickelte Sprachen, wie z. B. das Hebräische, haben gar keine Kopula. Jacob Grimm berief sich darauf, daß die Auszeichnung der Substantive in der Schrift, die übrigens auch von den Franzosen geübt wird, zu einer Zeit aufgekommen sei, als über Sprachgeschichte und Grammatik gerade die verworrensten Begriffe herrschten. Schon recht; dennoch stand ein gesunder Instinkt dahinter. Das beweist — die uralte germanische Stabreimpoesie. In dieser müssen naturgemäß als Stäbe (als gleichanlautende Reimworte) die gewichtigsten Wörter verwendet werden, die Wörter, die am meisten betont sind. Nun sind, wie die gelehrte Statistik nachgewiesen hat, nicht nur der weit überwiegende Teil der Stäbe Substantive, sondern es besteht sogar die Regel, daß niemals ein Verb einen Stab tragen kann, wenn in der gleichen Vershälfte ein Substantiv steht. Also sind die Substantive, die Dingwörter, die Stützen des deutschen Satzes; es leuchtet doch wohl ein, daß durch ein Hervorheben dieser Stützen die Verständlichkeit des Geschriebenen oder Gedruckten erhöht wird.

Nun zurück! Es wird deutlich geworden sein, daß die Schrift die Fähigkeit hat, schon durch ihre Erscheinung gewisse Assoziationskreise zu bilden und auf diese Weise der Aufnahmefähigkeit des Lesenden zu Hilfe zu kommen, oder auch sie zu stören. Hieraus ist das nie gesättigte Verlangen nach neuen Schriftformen zum guten Teile zu erklären. Wie ein Gedanke, er mag nun wirklich originell sein oder sich nur dafür halten, nach einer stilistisch eigentümlichen Fassung verlangt, so verlangt das Wort nach einer entsprechenden äußeren Gestalt. Die formell so unfruchtbaren letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts haben trotzdem eine ganz neue Gattung von Schriften hervorgebracht, nämlich die Reklameschriften. Schon durch ihre Erscheinung sollte die Schrift das Niedagewesene verkünden, und es ist kein Zufall, daß gerade hier Amerika die Führung übernahm. Aber wir müssen noch tiefer greifen.

Die Schrift eines Zeitalters gehört zu seinem Stil. Und wenn die bauende und die bildende Kunst, einem Wandel in den physischen und psychischen Bedürfnissen der Gesellschaft entsprechend, neue Formen suchen und finden, so wird auch die Schrift an diesen Neuerungen ihren Anteil haben.

Tritt nun hierbei die Frage „Lateinischer oder deutscher Grundzug", d. h. die Frage „Bogen oder Ecken?" in Aktion, so scheint es fast unerhört, daß Deutschland gegen die ganze Welt die „mittelalterliche" gerade Linie und das Spitzdach beibehalten will. Aber es hat auch in der Musik

den alten kontrapunktlichen Stil gegen die melodische Glätte der Renaissanceoper behauptet und zum Siege geführt. Was so sehr für die Gerade spricht, ist die Schönheit ihrer Eingliederung in die rechteckige Buchseite. Die Schrift soll ja vor allem leserlich sein. Nun liest sich die bräuchliche Antiqua am besten, wenn der Kegel des n oder des o sich dem Quadrate nähert; die Bruchschrift, wenn er ein hohes Rechteck bildet. (Vergl. meine Ausführungen darüber im Archiv für Buchgewerbe, August 1900.) Da nun das Gesamtbild sich nicht nach den einzelnen Typen, sondern nach ihren Wortgruppen bestimmt, in der lateinischen Schrift aber die Wörter wegen der spärlichen Ausladungen ziemlich einerlei Charakter haben und sich lediglich durch ihre Länge unterscheiden, so ist hier der herrschende Körper nicht das Wort, sondern die Zeile. Ein Blick in den „Figaro" oder die „Times" zeigt das. Diese schmale Quergestalt verträgt sich vortrefflich gut mit der langen Zeitungsspalte, nicht ganz so gut mit dem Rahmen der Buchseite. Im Unterschied davon erhält bei der deutschen Type jedes Wort eine geschlossene selbständige Gestalt; die Seite ist ein Mosaik kleiner Flächen, in welchen die Zeile nur ein Anordnungsmoment bildet. Daher ist hier eine besondere Betonung der Zeile durch viel Durchschuß weniger am Platze. Die alten Drucke mit großen Typen, aber ohne jeden Durchschuß, geben das ästhetisch befriedigendste Bild. Freilich ist unter solchen Umständen eine ziemlich große Typengattung unumgänglich.

Ich möchte in diesem Zusammenhang eine Bemerkung über den Sperrdruck machen. Er löst die Gestalt des Wortes auf. Das soll er, denn er will den Lesenden unterbrechen, will langsam gelesen werden. Sperrt man aber mehrere Wörter oder gar einen ganzen Satz, so wird erstens, da der Abstand der Wörter untereinander nicht im Verhältnis zu dem der Buchstaben vergrößert werden kann, das Ganze in übertriebenem Maße unleserlich, zweitens aber das Bild der Seite gestört, da in der Schrift mit hochkegligen Typen das Wortbild, in der mit quadratischen gar die Zeile auseinanderfällt und statt einer fortlaufenden Linie nur Punkte gibt. Schriftsteller mögen sich also merken, daß längere Sätze in Sperrschrift sowohl praktisch wie ästhetisch zu beanstanden sind. (Ich sperrte absichtlich, *exempli causa*.) Die lateinische Schrägschrift als Auszeichnungsschrift erregt diese Bedenken nicht.

Aus dieser Erwägung ergibt sich zugleich, daß die Sonderung der Buchstaben voneinander ihre Grenze hat. Das Schreiben unserer Augenärzte hat das Bestreben veranlaßt, jeden Buchstaben so deutlich wie möglich erscheinen zu lassen, und so sind beim Zurichten der meisten neueren Schriften die Buchstaben einander ferner gerückt. Infolgedessen kann sich der Blick nicht mehr auf das Wort konzentrieren und flüchtig über die Zeile gleiten, sondern bleibt an jedem Buchstaben hängen. Es gibt Schriften, bei denen einem zumute ist, als hätte man eine lange Treppe hinunterzueilen und dürfte keine Stufe überspringen.

Was die Schöpfung neuer Typen anlangt, die heute im Vordergrund des Interesses für Schriftwesen steht, so ist zunächst allen älteren Schriften gegenüber ein vortrefflicher Grundsatz anerkannt: Einfachheit! Die ursprüngliche Form des Buchstabens soll betont werden; sie mag in irgendeiner launigen Art verändert, aber sie soll nicht durch Nebensächliches unklar gemacht werden. Darum hinweg mit den krausen Schnörkeln der Fraktur, hinweg mit den feinen Schraffierungen auch aus der Altschrift. So liebt man es jetzt, das Ende des Grundstrichs, das früher durch einen Querstrich deutlich gemacht werden sollte, entweder ein wenig zu verdicken, oder auch es gar nicht mehr zu

betonen, so daß der Buchstabe als Abdruck eines gewundenen, mehr oder weniger dicken Eisendrahtes erscheint.

Überhaupt: der Buchstabe als Abdruck! Schon Eckmann hat energisch betont, daß die gegossene Type kein Recht hat, wie ein geschriebener Buchstabe aussehen zu wollen und etwa die Tätigkeit einer schreibenden Feder, eines Stiftes oder Pinsels genetisch wiederzugeben. Der gedruckte Buchstabe ist ein Stempelabdruck, er soll uns keine Handschrift vortäuschen. Dies haben besonders die Amerikaner erkannt, deren grobe Reklametypen aufs deutlichste den geschnittenen Metallstempel verraten. Auch die eigenartige „schablonierte" Schrift George Auriols gibt sich durch ihre Formen als etwas mit einem Male Gedrucktes, nicht fortlaufend Geschriebenes zu erkennen.

Wohl aber darf der Ursprung der Schrift aus der Handschrift angedeutet und zum Ausgangspunkt für das stilistische Gestalten gemacht werden. Hat doch Eckmann selbst den Pinsel als formendes Werkzeug gewählt. Das geschah nicht etwa willkürlich, sondern entsprach seinem eigensten persönlichen Formempfinden: nur mit dem Pinsel vermochte er den Buchstaben jene weiche, pflanzenartig gedehnte und sich biegende Linie zu schenken, die seiner ganzen Ornamentik eigen ist. Dadurch hat sich die „Eckmann" weiter von den herkömmlichen Schriften entfernt als irgendeine andere. Eine eigentliche „Pinselschrift" ist sie indessen nicht; sie ist mit dem Pinsel nicht geschrieben wie die chinesische — das hätte sie noch weiter abseits treiben müssen —, sondern gemalt, und findet ihre nächsten Verwandten in den Initialen spätmittelalterlicher Handschriften. Wie diese hat sie eine Neigung, breit über das Ufer zu laufen, und wie dort ist es nur die starke künstlerische Einsicht ihres Schöpfers gewesen, die sie eindämmte und in die Formen einer eigenen Schönheit preßte.

Die übrigen neugeschaffenen Schriften, von denen es sich lohnt zu reden, sind dem Grundzuge des geschriebenen Buchstabens treu geblieben. Und ist es nicht trotz allem ein Bedürfnis unseres Auges, auch in der gedruckten Schrift ein allmählich Niedergelegtes, ein Geschriebenes zu erblicken? Sollte nicht beim Lesen eine unbewußte ästhetische Einfühlung vor sich gehen, so daß, wie wir beim Betrachten eines Bauwerks die Säulen tragen und das Dachwerk lasten fühlen, wie wir eine Landschaft mit dem Blicke durchlaufen und den Vogel auf seinem Fluge begleiten — daß wir so auch die Schrift, indem wir sie lesen, sozusagen innerlich nachschreiben? Ich glaube, daß aus diesem Grunde diejenigen Schriften, die an den Zug unserer gebräuchlichsten Schreibwerkzeuge erinnern, also die Federschriften, den Blick psychologisch am meisten befriedigen werden. Dahin gehört schon die seinerzeit reformatorische „Römische Antiqua" Heinz Königs, dahin Hupps „Neudeutsch", Schillers Katalogschrift und endlich, der letzteren verwandt, aber mit größter Freiheit und doch höchster Konsequenz durchgeführt, die Schrift von Peter Behrens, die mit breiter Feder oder mit einem breit geschnittenen Bleistifte entworfen zu sein scheint und zugleich, ganz wie die Eckmann, die persönliche Linie ihres Künstlers zur Schau trägt. Sie ist ein äußerst interessantes Phänomen, diese Schrift von Behrens, in ihrer Konstruktion fast nirgends von der Überlieferung abweichend, in der logischen Strenge ihres Stils wie ein persönliches Credo ihres Schöpfers. Wem es aus der Geschichte noch nicht klar geworden wäre, wie eng die Schrift mit dem Gesamtstil einer Zeit verbunden ist, der könnte es an den zwei modernen Schriften, κατ' ἐξοχήν, der Eckmann und der Behrens, von neuem lernen. Die beiden Hauptrichtungen des modernen Stils haben hier eine Verkörperung gefunden: dort bei Eckmann die Sehnsucht, die jugendliche, blühende Phantasie,

hier bei Behrens das männliche Bedürfnis nach Maß und Haltung; in beiden aber gleich stark das bewußte Vollgefühl einer Lebenskraft, die aus sich selber Gestalten gebiert.

Es ist daher ziemlich fruchtlos, für die Zukunft der Schrift Wünsche, Hoffnungen oder gar Programme zu entwerfen. Ob wir in den jetzt vorhandenen modernen Schriften etwas Endgültiges besitzen, oder ob sie erst der erste Anfang zu ganz neuen Gestaltungen sind, ob ihnen ein langes oder kurzes Leben bestimmt ist, wer kann das wissen. Und ebensowenig können wir wissen, ob vor solchen Neuschöpfungen mit der Zeit unsere überkommenen Schriften, etwa die Fraktur, aus dem täglichen Gebrauche weichen werden. Die Schriftformen früherer Stile werden sich halten, solange das allgemeine Formgefühl nichts Fremdes in ihnen findet; sind sie aber diesem entfremdet, so schwinden sie von selbst. So ging es der gotischen Textur, die das ganze sechzehnte Jahrhundert hindurch unbefehdet fortvegetierte, um schließlich unmerklich zu verschwinden, wie ein Greis, der seine Zeit überlebt hat. (Erschien 1904 als Sonderdruck der Rudhardschen Gießerei, Offenbach.)

Schrift und Ornament

Von Prof. Dr. Julius Zeitler

Wer sich irgendwie mit der Geschichte des Buchgewerbes beschäftigt, der wird ohne weiteres darauf gestoßen, den tiefgehenden Zusammenhang zwischen der Buchkunst einer Zeit und den jeweiligen Stilweisen zu beobachten. Es besteht ein geheimes Gesetz in der Kulturgeschichte von durchgängigen Parallelismus in sämtlichen Äußerungen einer Kultur. Wenn Spengler nicht den Begriff der Homologie in anderer Weise festgelegt hätte, d. h. in der Vergleichung der Längsschnitte der Kulturen, so wäre man berechtigt, die sämtlichen Erscheinungen in den Querschnitten einer Kultur homolog zu nennen. Immerhin vermag die Bezeichnung des Parallelismus dasselbe zu sagen, ohne daß irgendeine Gefahr bestände, daß jemand sich dadurch ausgerechnet an das sonst bekannte Hodlersche Schaffensprinzip erinnern ließe. Die Abfolge der Stile erkennen wir durchaus in der Abfolge der dominierenden Schriftcharaktere wieder, und dasselbe ist natürlich der Fall mit der Abfolge des dekorativen Charakters der Buchseiten. Und nicht nur die Anordnung der Buchseite wird hier getroffen, sondern auch der Stil des Ornaments, also des Elementes der Flächenschmückung. Das Buchgewerbe verhält sich hierin ganz genau gleich dem übrigen Kunstgewerbe.

In früheren, einheitlicheren, glücklicheren Zeiten sind Schrift und Ornament ganz organisch und naturgemäß aus demselben Kunststamme hervorgewachsen. Es ist nun die Frage, wie es heute damit bestellt ist. Wir haben seit zwanzig Jahren eine Fülle neuer Schriften erhalten, und die außerordentliche Produktionskraft unserer Zeit auf diesem Feld belegt uns nachdrücklich, daß wir in einer neuen Kulturepoche leben, wie auch sonst die Lage ist, und gleichviel, wieviel Wünsche im Durchdringen dieses neuen Kulturgutes noch unbefriedigt gelassen werden. Unsere Buchkünstler haben nun den größten Eifer mit dahin entwickelt, eine neue Ornamentik zu gestalten, zu ihrer Schrift auch die entsprechenden Zieratenformen zu schaffen. Ob aber die Ornamentik der Schrift immer entspricht, das ist eine zweite Frage. Alles kommt darauf an, daß Schrift und Zierat aus einem Gusse sei, daß derselbe Geist, der die Schrift gestaltet hat, sich im Ornament verkörpere. Da sehen

wir aber zahlreiche unserer Buchkünstler doch recht oft unsicher, sie tasten und suchen, ihr Instinkt läßt sie im Finden des richtigen Ausdrucksmotivs im Stiche. Es besteht darum wohl ein Interesse dafür, worauf dies beruht und wie überhaupt die moderne Ornamentik im Buchgewerbe zu qualifizieren ist.

Die Geschichte des Ornaments übersehen wir heute schon ziemlich genau. Das Material liegt bereit vor unseren Augen, in Mappen gesammelt, in dicke Bücher komprimiert; neuerdings hat Peter Jessen dem Ornamentstich als einem besonders charakteristischen Zweig in dieser Entwicklung ein schönes, vorzügliches Werk gewidmet, aus dem die Nutzanwendung auf das Buchgewerbe fast auf jeder Seite gezogen werden kann. In der Entwicklungsgeschichte des Ornaments gibt es nur noch wenige Rätsel, nur wenige Punkte, an denen noch keine Übereinstimmung besteht, wie z. B. hinsichtlich der Volute oder des Mäanders oder der nordischen Tierornamentik. Hier verliert sich die Problematik in Weltanschauungsdifferenzen hinein, der große Zug der Entwicklung selbst ist im allgemeinen als organisch erkannt worden. Daher bestehen vielmehr Meinungsverschiedenheiten über die Anfänge des Ornaments, dagegen nur geringe über die weitere Entwicklung. Auch über das Hineinwirken bestimmter Stilmächte in den historischen Verlauf kann man sich mit viel geringeren Schwierigkeiten verständigen, als über die Mystik der Anfänge.

Das Schema der Entwicklung des Ornaments ist nun nicht so einfach, daß es im Wechsel der Kulturen zwischen Naturalismus und Stilismus schwanke. Besonders scheinen es die dekorativen Kulturen zu sein, die neue Elemente aus der Natur aufnehmen, sei es floralen, animalen oder figuralen Charakters. Die konstruktiven Kulturen dagegen scheinen mehr zu stilistischen Verdichtungen einer schon fertig vorgefundenen Ornamentenwelt zu neigen. Es kommt dabei vor, daß eine Kultur, wie z. B. die Frührenaissance, sich dem Banne überkommenen stilistischen Gutes entreißt und wieder, in einer neublühenden Gesinnung, an die Naturvorbilder anknüpft, um wieder eine neue Grundlage, einen neuen Kanon, zu bilden. Auch in der deutschen Renaissance ist dies zu einem guten Teile der Fall, vorgebildet ist der Prozeß ja schon in der Miniaturenkunst des 15. Jahrhunderts. Die Charakterisierung der Renaissance als einer Antigotik (durch Spengler) gehört hierher. Jedenfalls ist aber das Gebiet des Ornaments so außerordentlich, daß es geraten ist, sich vor einer vorzeitigen Schematisierung zu hüten. Natürlich sind wir polar veranlagt und erleichtern uns das Verständnis der Dinge, indem wir sie in Gegensätzen sehen, und wenn wir es ganz bequem haben wollen, machen wir sie recht grell und kraß. Es wird sich aber mehr um verschiedene Grade der Stilisierung handeln, als um solche ausgesprochenen Gegensätze. Schon die Naturanschauung beruht auf einer Konvention. Was die Zeitalter unter Natur verstehen, darin unterscheiden sie sich ebenso wie in allem übrigen. Der Begriff der Natur unterliegt von Kultur zu Kultur Schwankungen, er wechselt mit den Kulturen. Er ist also kein so absolut feststehender und unter allen Umständen tragkräftiger Ausgangspunkt. Man bezeichnet z. B. die minoische Kultur und Ornamentik als eine naturalistische, aber sie ist letzten Endes und bei genauerer Betrachtung nicht weniger stilisiert als die ägyptische, deren Abstraktion nur eine wesentlich weiter fortgeschrittene ist, ohne daß man die Ägypter aber darum gleich mit Scheffler als Gotiker oder mit Spengler als Preußen bezeichnen dürfte, was bei den Beziehungen des Preußentums zum Ornament aber jedenfalls originell ist. Und noch weiter in der Abstraktion als das ägyptische geht das mykenische Ornament, das eigentlich geometrisch ist oder linear abstrakt gegenüber dem figural-abstrakten ägyptischen.

Da wir als Kinder auf die Welt kommen und über sinnliche Gegenstände urteilen, bevor wir den vollen Gebrauch unserer Vernunft erlangt haben, so werden wir durch viele Vorurteile an der Erkenntnis der Wahrheit gehindert, und es scheint kein anderes Mittel dagegen zu geben, als einmal im Leben sich zu entschließen, an allem zu zweifeln, wo der geringste Verdacht einer Ungewißheit angetroffen wird.

René Descartes

Es gibt Augenblicke in jedem Menschenleben, in welchen er eines Planes gewahr wird, der durch sein Dasein hindurchgeht, eines Planes, den nicht er entworfen hat und den nicht er ausführt, dessen Gedanke ihn gleichwohl entzückt, als habe er ihn selbst gedacht, dessen Ausführung ihn Segen und allereigenste Förderung däucht, obwohl nicht seine Hände an ihr arbeiten.

Paul de Lagarde

Ich werde nicht müde werden, zu predigen, daß wir entweder vor einer neuen Zeit oder vor dem Untergange stehn. Vorläufig glaube ich noch, daß Deutschland das Herz der Menschheit ist: darum glaube ich auch vorläufig noch an die Pflicht, Deutschland über die Lage der Dinge zu orientieren.

Paul de Lagarde

Es ist ein Nationallaster der heute lebenden Deutschen, alles, was sie können, auf öffentliche Kassen abzuwälzen, mögen diese dem Staate, der Provinz oder der Gemeinde gehören: dies Laster muß bei jeder Gelegenheit und mit aller Energie bekämpft werden. Selbst ist der Mann.

Paul de Lagarde

Dem Tode zu entfliehen ist gewiß nicht schwer, weit schwerer ist es, der Schlechtigkeit zu entgehen, denn sie läuft schneller als der Tod. Von dem Tode wissen die Menschen nicht einmal das, ob er nicht etwa das größte aller Güter für uns ist, sie fürchten ihn aber, als ob sie ganz genau wüßten, daß er der Übel größtes sei.

Plato

Der Mensch hat kein Recht, sich selbst für ein bevorrechtigtes Wesen in der Natur zu halten. Er ist mit ihren andern Produktionen gleichen Abwechslungen unterworfen. Die Ideen menschlicher Vortrefflichkeit gründen sich nur auf die Parteilichkeit, die der Mensch für sich selbst fühlt.

Baron von Holbach

So verliert sich die Entstehung des Ornaments in graue Vorzeit. Wir wissen, daß schon der paläolithische Mensch eine Ornamentik besaß. Demgegenüber vollzog sich der Prozeß der heute gebräuchlichen europäischen Schrift geradezu in geschichtlichen Zeiten.

Wenn auch die Schrift, vom Zwecke aus gesehen, als Kommunikationswerkzeug entstand, so ist sie, in ihrer sinnlichen Darstellung, in ihrer graphischen Fixierung doch auch ein Ornament. Und als Ornament nimmt sie genau an dem steten Umbildungsprozeß der Kulturen teil. Ihre ornamentalen Schönheitswerte zu beobachten, darauf hat uns die Larisch-Schule aufs nachdrücklichste hingewiesen. Schrift und Ornament einer Zeit entsprechen sich; sie haben sich stets entsprochen, nur unsere Zeit läßt nach mancher Hinsicht eine Dissoziierung zwischen beiden erkennen. Die Schrift ist ein magisches Symbol von ihren Anfängen an; selbst in der verrottetsten Entartung, die sie von irgendeinem Typenkitscher erhalten hat, stecken noch Zauberkräfte. Ungeheuer weit hat sie sich von ihrem sinnlichen, physischen Ursprung entfernt, und doch begegnen einem Schriften, durch die es noch wie von Hieroglyphen her durchschimmert. Überfliegt man ihre Zeichen, wird man in unbestimmter dämonischer Weise an gewisse Reliefs auf kolossalen ägyptischen Tempelsäulen des mittleren Reiches erinnert. Hinter jedem Buchstaben, hinter jeder Silbe glüht die leuchtende Welt ihres phönizischen Vorzeichens auf. Dann ging die Abstraktion rapid. Nie aber blieb der ornamentale Charakter aus dem Spiel. Selbst die moderne Stenographie hat noch einen ornamentalen Zug. Es bedarf ferner keines Hinweises, wie fabelhaft ornamental die chinesische und die japanische Schrift sind, wenn auch deren Entwicklung eine ganz andere war, wenn sie auch im Stadium der Sinneszeichen stecken geblieben sind. Ganz nahe aber steht unserer Kulturansicht die arabische Schrift, die großartig mit dem arabischen Ornament harmoniert. Die Araber sind es auch gewesen, die im außerordentlichsten Sinne ihre Schrift als Ornament verwendet haben, als prachtvolle Zaubertafeln stehen diese Übereinstimmungen zwischen der Schrift und der Maureske vor uns. Hier schließt sich überhaupt ein Ring. Über das germanische Tierornament und das keltische Bandgeflecht hinweg treffen Osten und Westen wieder zusammen, die Mauren trugen die Arabesken bis weit in den Süden Frankreichs hinauf ihren Verwandten entgegen. Man könnte wesentliche Teile der europäischen Schriften als Arabesken bezeichnen, so wie überhaupt das Magische dem Faustischen im zweiten Jahrtausend nach Christus inniger verbunden zu sein scheint, als es dem oberflächlichen Blick vorkommt.

Man kennt die vortreffliche, sehr hilfreiche Theorie Verworns, des Physioplastischen und des Ideoplastischen. Physioplastisch nennt er alle Kunstäußerungen, die aus der Naturnähe hervorgegangen sind, die vom unmittelbaren Naturvorbild ihren Ursprung nehmen; ideoplastisch alle, die aus einem Gedanken- und Geistesleben hervorwuchsen, die auf einem Grundsatz der Naturferne sich aufbauen. Verworn behandelt ja ausschließlich die Naturvölker auf diese Grundzüge hin, aber die Nutzanwendung läßt sich umso weniger schwer machen, als ja Worringer und Verworn in ganz ähnlichen Gedankengängen sich bewegen. Danach sind Dorer, Mykenier, Indogermanen, Gotiker, Expressionisten Ideoplasten, Jonier, Kreter, Römer, Italiener Physioplasten. Es tut dem eigentlichen Wert der Theorie nicht viel Eintrag, wenn man ihr entgegenhält, das Ideoplastische sei doch im wesentlichen aus einer Konzentrierung und Kondensierung des Physioplastischen hervorgegangen, es sei nicht grundsätzlich vom Physioplastischen verschieden, es sei nur eine spätere Entwicklungsstufe. Demgegenüber wird es vielmehr auf die Grundcharaktere der Völker und Stämme ankommen.

Die einen Völker leben eben mehr im Geiste, in der Idee, die anderen mehr in der Sinnlichkeit, im glücklichen Einssein mit ihrer Umwelt, im naiven Genusse ihres Daseins. Bei keinem Volke läßt sich sein geographisch-klimatischer Ort unterschlagen. Die Ideoplasten müssen die Unwirtlichkeit ihrer Umgebung durch ein umso stärkeres Seelenleben ausgleichen, die Kälte des Klimas durch Hitze des Geistes, die Entsagung der Sinnenwelt durch Orgiasmen der Phantasie, den Verzicht auf organisches Glück durch Pathetik, durch die Wollüste des Schmerzes, durch die Extasen der Disharmonien und Dissonanzen. Man könnte in diesem Zusammenhang die Antiqua die apollinische Letter nennen, und die Fraktur die faustische, abgesehen von ihren magischen Elementen, wie sie an sich die gotische, germanische Schrift ist. So zeigt uns eine Antiquaseite das Schauspiel der leeren klassischen Harmonie, eine Frakturseite das berauschende Glück der germanischen Disharmonie. So wie sich die Völker in ihrer Auffassung vom Glück unterscheiden, so wählen sie sich auch ihre Schrift, nein, so wächst ihre Schrift aus ihnen empor. Denn hier gibt es keine Wahl. Wenn die „Antiquare" ihrem Volk in seiner Schrift die Ausgeglichenheit des Südens, die Harmonie, die Beruhigtheit der Klassizität zuteil werden lassen wollen, so wollen die „Frakturisten" sich um keinen Preis um die Entzückungen ihrer Eigenart, um die Schauder romantischen, oder genauer, germanischen Schaffens bringen lassen. Nur in der Typographie sind die Parteien (hie Christen, hie Hellenen) müde geworden, in der Malerei der Gegenwart ist der Kampf in vollem Gange. Und auch dies gehört in die Zusammenhänge hinein: das neue Testament ist in Fraktur gedruckt.

Es ist schon so, daß das Nord-Süd-Problem immer noch zu den brennendsten Problemen der Zeit gehört. Der Weg des Deutschen zu sich selbst führt durch dieses Problem hindurch. Alles kommt darauf an, wie er es löst. Wirft man aber von hier aus den Blick auf die modernen Buchornamentiker und Schriftkünstler, so gilt es erst recht, sich in acht zu nehmen, um nicht in ein Schema zu verfallen. Nicht schlankweg, sondern nur unter Beigabe langwieriger Erläuterungen und Vergleichungen könnte man sagen: dieses ist konstruktiv, jenes ist dekorativ. Es handelt sich auch fast immer um ein Mehr oder Weniger, nicht um reine Typen. Im Sinne der obigen Gegensätzlichkeiten wäre das Dekorative gleichbedeutend mit dem Süden, mit Apollinismus, mit Joniertum, mit der Renaissance; das Konstruktive träfe dann mit dem dorischen, romanischen, frühgotischen, mit dem modernen Zweck- und Eisenstil zusammen. Da alle archaischen Stile tektonisch sind, hielt man sich, in einer zweifelhaften Rückübertragung, für berechtigt, sie gotisch zu nennen. Die Verworrenheit der Anschauungen in Stilsachen ist nicht dadurch gemindert worden.

Unsere moderne Schriftornamentiker bewegen sich in den verschiedensten Graden der Abstraktion. Zwischen Vogeler und Behrens liegt eine Welt, so groß wie zwischen Grasset und Koch. Es scheint, daß wir in der Beurteilung unserer Schriftkünstler zu historisierend gewesen sind; sie drängten vorwärts, aber wir lebten noch in der Vergangenheit und sahen zuerst das geschichtlich gebundene; sie waren zukunftsträchtig, wir aber vergangenheitssüchtig. Wir müssen einen schärferen Blick für die modernen Elemente in allem Schrift- und Schmuckschaffen gewinnen. Natürlich knüpften sie in der Vergangenheit an, der in der venezianischen, der in der deutschen Renaissance, jener im Biedermeier und jener im Rokoko, ein dritter in der Gotik, einer im Klassizismus und einer im Unzialstil. Und doch imprägnierten sie das alte Gut mit modernem Formgefühl, mit dem Geist der Gegenwart. Auch dem historischen Ornament verschrieben sie sich nicht sklavisch. Manche Zeit war auch bald

so abgegrast, wie das 16. Jahrhundert durch Hupp, daß nichts Grünes mehr darauf war, und daß es schon ein verzweifelter Stilkopist sein mußte, wenn einer nochmals sein Buchkunströßlein in die Distrikte der Hopfer, Holbein, Weiditz, Schäuffelein, Cranach schweifen ließ. Und so ging es mit der irischen Ornamentik, wie sich Lechter ihrer bediente, mit der Ornamentik der sich schnäbelnden Biedermeiertäubchen, wie Vogeler sie benutzte. Mit großem Glück hat sich Behmer im Arabischen niedergelassen, ein Gebiet, auf dem er vorläufig noch einzig ist, wie er überhaupt zu den großen Unzünftigen gehört. Der stärkste Tektoniker ist jedenfalls Peter Behrens: er ist ideoplastisch-konstruktiv in den Spangen-Ornamenten der Behrensschrift von 1901, jegliches Naturvorbild ist geometrisiert, alles florale ist verdampft in abstrakte Linien hinein (der Schnörkel ist eine Abstraktion wie die Ranke). Auch bei seinen späteren Schriften und Zieraten bleibt er völlig auf der abstrakten Seite, er nähert sich dem feinen zierlichen venezianischen Ornament, aber jeglicher Naturalismus ist ausgemerzt. Behrens Antipode Eckmann dagegen ist wohl eher naturalistisch zu nennen, er ist orientalisch-südlich. Eckmann war ein Meister der Pflanzenstilisierung, aber seine Stilisierungen drangen weniger weit ins Abstrakte vor, als bei anderen. Sehr vielseitig und umfangreich hat sich die Gruppe der Steglitzer entwickelt; nur wenige blieben auf dem Standpunkte der bloßen Flächendekoration stehen; am weitesten hat sich von ihnen sicherlich Ehmcke entwickelt, der in allen Kulturen zu Hause ist, der sich in allen erprobte. Aber er schüttelte das historische früh ab und drang tief ins Abstrakte ein, indem er zuletzt das Gesamtornament, wenn man sich so ausdrücken darf, zerlegte in seine Elemente. Waren in einer Phase seine Ornamente die Stickmuster, so sind sie heute die Glieder zu größeren Schmuckbildungen. Schneidler folgte ihm auf diesem Weg einer radikalen Auflösung der Schmuckformen. Kleukens verhielt sich im wesentlichen im floralen und später in prachtvollen Tierornamentiken. Salzmann und Mathies drangen an den verschiedensten Stellen in stilistisches Neuland ein. Koch, und in erheblichem Abstand nach ihm Jaecker, schlossen sich an die Charakterzüge des 14. Jahrhunderts an; Maximilian und Frühling sind der gleichen Schriftenfamilie entsprossen, die so sehr auf germanische Blutreinheit und rassische Ursprünglichkeit sieht. Laudahn und Wieynk könnten spätere solide Abkömmlinge solcher Schriftinteressen genannt werden. Gipkens, Jacoby-Boy, Bernhard haben sich in ihrem Schmuck Einflüssen des 18. Jahrhunderts verschrieben. Buhe, Glaß, Czeschka, Steiner bringen fröhliche Blumenzieraten zur Geltung. Die beiden Buchkunstmeister Weiß und Tiemann haben sich nach anfänglichem Schwanken für die klassisch-romantische Zeit als Ausgangspunkt entschieden, doch stehen sie heute bei einem graphisch ganz frei ausgeprägten modernen Ornament. Weiß hat eine sehr interessante Entwicklung zurückgelegt, vom Holzschnitt zum Bauernschmuck, von diesem über ein ethnographisches Ornament zum Stil der Ungerzeit. Wenn schon seit 1600 eine Zersetzung des Barockornamentes in seine Elemente eingetreten war, so leistete er das Äußerste in dieser Zerlegung in einzelne Teile. Denselben Prozeß kennt ja der Bucheinband. Man wird dafür weniger an Ziermusterkataloge schon des 17. Jahrhunderts erinnern dürfen, als vielmehr erkennen müssen, daß Weiß nur den radikalsten Schritt im modernen Buchornament getan hat, auf den, auch nach dem Vorgehen anderer Buchkünstler, die Entwicklung überhaupt zulief. Endlich finden wir ein expressionistisches Ornament durch Sigrist, Dora Mönckemeyer-Corty und durch Delavilla vertreten.

Zwei Momente also sind es, nach denen sich das Ornament unweigerlich enthüllt: man spürt an

ihm die Ahnenschaft, die historische Herkunft. Und dann läßt sich aus ihm der Grad der Stilisierung ablesen. Dem Geometrischen steht das Ab-bildende, dem Konstruktiven das Dekorative, dem Geistigen das Naturalistische gegenüber. Aber wie oft gibt es in unserm modernen Schaffen klaffende Widersprüche zwischen Schrift und Ornament. Wie alle Kunst kann auch Buchkunst in höchster Qualität nur Folgeergebnis eines bedeutenden Menschen sein. Der guten Schrift folgt so der organische Zierat auf dem Fuße. Aber zuweilen ist auch ein hervorragender Schriftkünstler von der Sicherheit der Stilempfindung verlassen und sein Ornament hinkt bedenklich nach oder quält sich nur sehr geschraubt neben der Schrift hin. Hier wachsen dann jene fatalen mühsamen charakterlosen Zierformenimitationen, die sich in der modernen Buchkunst nicht wenig breit machen.

Rezepte für den Umgang mit dem Ornament sollen hier nicht gegeben werden. Eher mag es zu wenig, als zu viel verwendet werden. Und dies Wenige auf den richtigen Fleck zu setzen, das ist das Kunststück. Die gute Ornamentik, über die wir verfügen, wird erst dann zu ihrem Rechte kommen, wenn jeder Setzer ein Künstler geworden ist, kein bloß Nachschaffender, sondern ein selbständiger, so wie der Schauspieler der Bruder des Dichters genannt werden muß. Fragen der Erziehung und des Geschmacks melden sich also auch hier. Und wie man kein guter Buchkünstler wird, wenn man das scheuklappenbewehrte Auge ausschließlich nur auf die Schriftgeschichte gerichtet hält, und von der allgemeinen Kunstgeschichte und vom Geschmack der Zeit gar keine Notiz nimmt, so kann man auch kein guter, kein künstlerischer Setzer werden, wenn man nicht über den Setzkasten hinausblickt und sich auch um die allgemeine Kunstentwicklung kümmert. Es ist immer zu beobachten gewesen, daß nur jene, die das Ganze ins Auge faßten, sich von engen oder geschmacklosen Gewerbswegen befreiten und die Kunst des Setzens selbständig vorrückten. Parallele Entwicklungen liegen heute in Nolde, Schmidt-Rottluff, Heckel, Kokoschka vor. Das Problem der expressionistischen Buchkunst scheint noch nicht in Angriff genommen. Jedenfalls wird der Setzer ebenso wie der Buchkünstler die künstlerischen Strömungen der Zeit in sich aufzunehmen und sich auf seinem Arbeitsfelde mit ihnen auseinanderzusetzen haben.

Der Sieg

Von Otto Hupp

Der Kampf um Fraktur oder Antiqua ist endlich abgeflaut. Wir brauchen daher nicht weiter zu fragen, ob ein solcher Streit wohl bei einer andern Nation als der deutschen denkbar gewesen wäre, sondern können uns mit der Feststellung begnügen, daß die deutsche Schrift amtlich um eine Nasenlänge gesiegt hat. – Sehen wir uns die Früchte des Sieges an. Schneiden unsere Schriftgießereien jetzt im Verhältnis weniger Lateinschriften als früher? Ihre Anzeigen im Archiv für Buchgewerbe und andern Fachschriften lassen nichts davon erkennen. Erscheinen weniger deutsche Bücher und deutsche Zeitungen in lateinischer Schrift als früher? Wer möchte das behaupten? Macht etwa das Berliner „Echo", das sich groß und stolz: „Das Blatt der Deutschen im Auslande" nennt, jetzt den Deutschen über See die Freude, in der traulichen Heimatschrift zu erscheinen? O ja! Die Stichworte des Titels und Umschlags sind in deutscher, aber der Inhalt ist in lateinischer

Schrift gesetzt. Also ganz so und doch gerade umgekehrt wie bei vielen ausländischen Zeitungen, die, um aufzufallen, den Kopf in deutscher, den Inhalt aber in der für ihre Leser heimatlichen Lateinschrift geben. Nicht genug damit. In der Nummer vom 19. Februar 1920 brachte das Blatt einen langen Aufsatz, worin sonnenklar bewiesen wurde: das Hauptübel, warum die Deutschen in der Welt so verhaßt seien, bestehe darin, daß der Ausländer keine deutschen Bücher und Zeitungen lese, folglich in Unkenntnis über das deutsche Wesen bleibe, und das nur darum, weil ihm „die deutschen Schriftzeichen zu viele Mühe machten". Abertausende von Ausländern gebe es, die der deutschen Sprache vollkommen mächtig seien, aber weder deutsch Gedrucktes noch Geschriebenes lesen könnten. „Aus langjähriger geschäftlicher Erfahrung kann ich feststellen, daß deutsch gedruckte Kataloge sofort in den Papierkorb wandern." Das alles werde anders werden, meint der Verfasser, wenn wir nicht weiter in eigensinniger Weise an dem Althergebrachten festhalten und den übrigen Völkern fremd bleiben wollen. Wir sollten daher „zum Gebrauch der Antiqua übergehen zum Wohle unseres Vaterlandes". Ich habe gerade diesen Aufsatz eines Kaufmanns von nicht zu bezweifelnder deutscher Gesinnung aus einer in hervorragender Weise vaterländisch geführten Zeitschrift gezogen, um an einem Bilde aus dem wirklichen Leben zu zeigen, welche kurzsichtigen Meinungen in dieser Frage verbreitet werden. Glaubt der Verfasser wirklich, gebildete, der deutschen Sprache mächtige Ausländer ließen sich von einer Schwierigkeit, die unsere sechsjährigen Kinder spielend überwinden, abschrecken? Und das, nachdem ihre eignen alten Urkunden, ihre ältesten gedruckten Bücher und die Titelköpfe mancher ihrer größten heutigen Zeitungen, wie Times, Daily Mail, Daily Chronicle, Standard, Le Matin, Aftenposten usw., deutsche Schriften zeigen? Gerade der Kaufmann sollte doch mit dem Tatsächlichen und Erreichbaren rechnen. Der deutsche Katalog fliegt in den Papierkorb, solange er die gleiche Ware zum gleichen Preise anbietet, wie der englische Katalog. Das ist doch selbstverständlich. Bringt er aber ein günstigeres Angebot, dann wird er sorgsame Beachtung finden, gleichviel in welcher Schrift immer er gesetzt ist. Der Ausländer hat viel weniger Verständnis für höhere Preise, als für deutsche Lettern.

Wer nun herauszufühlen meint, hier werde gedeutschtümelt, der würde sich irren. Es ist beachtenswert, daß die sonst recht vielstimmigen Schriftkünstler sich in der Frage: Antiqua oder Fraktur? einstimmig gezeigt haben. Nicht aus Herdentrieb, sondern aus den gleichen praktischen Erfahrungen heraus stimme ich mit ihnen und sage: es wäre ein Schildbürgerstückchen ohnegleichen gewesen, wenn wir auf die große Annehmlichkeit, uns je nach Bedürfnis und Gefallen zweier Schriftarten bedienen zu können, verzichtet hätten. Es wäre eine Kriecherei gegen das Ausland gewesen, wenn wir die deutsche, und ein sinnloses Ausschlagen des Erbguts, wenn wir die lateinische Schrift aufgegeben hätten. Eine Eselei auf jeden Fall! Schier unglaublich nur, daß es so vielen Redens und Schreibens bedurfte, sie zu verhüten.

Nun, schließlich ist es doch gelungen. Es ist jetzt nicht mehr die Frage, ob Altschrift — nebenbei ein ganz verfehltes Reklamewort! — oder deutsche Schrift, sondern die Frage steht: wo ist die eine, wo die andere am Platz? Mein Glaubensbekenntnis darin ist kurz: Alle Bücher und Zeitungen in deutscher Sprache, auch die fachwissenschaftlichen. Alles, wobei es auf ein eigentliches Lesen ankommt, dürfte und sollte auch in deutscher Schrift gedruckt werden. Da aber, wo die Schrift monumental wirken soll, wo sie nicht so sehr eine Mitteilung zu machen hat, also wo sie wenige

Worte dem Auge einprägen soll, da ist die lateinische Schrift ganz unentbehrlich. In dritten Fällen endlich, z. B. bei Gedichten oder Huldigungsschriften, wo es nicht nur auf den Inhalt, sondern ebensosehr auf die äußere Erscheinung ankommt, haben alle andern Gründe vor der jeweiligen Entscheidung des guten, geschulten Geschmacks zurückzutreten. Hierzu gehören Erläuterungen. Die Ansicht, wissenschaftliche Sachen müßten in lateinischer Schrift gedruckt werden, stützt sich natürlich nicht auf die alberne Annahme, ausländischen Gelehrten, denen die Sprache der deutschen Bücher verständlich sei, machten deutsche Lettern Schwierigkeiten, sondern sie gründet sich auf ein Urteil Jakob Grimms. Man braucht dies Urteil aber nur zu überprüfen, um zu erkennen, daß es längst seine Gültigkeit verloren hat. Gelegentlich der Besprechung eines Werkes von Dorow über Denkmäler alter Sprache machte Grimm auf einen Fehler aufmerksam und schloß daran: „das rührt wieder von den sogenannten deutschen buchstaben her, deren schrift, satz, correctur leichter fehlerhaft wird. bei herausgabe altdeutscher denkmäler sollte auch aus einem andern grunde davon abgestanden werden. die zur zeit der erfundenen buchdruckerei gebrauchten eckigten typen haben eine in früheren jahrh. noch nicht dagewesene härte und schärfe der umrisse, machen daher einem in handschriften des 9.–12. jahrh. belesenen den eindruck der untreue. ein W. G. T. steht von den zügen der Freckenhorster Urkunde sicher ferner als W. G. T." So schrieb Jakob Grimm im Jahre 1824. Und obwohl er nur von der Wiedergabe alter Denkmäler spricht, huldigt die gelehrte Welt dem Altmeister deutscher Sprachforschung heute noch durch den Lateindruck, vielfach sogar durch Nachäffung der kleinen Anfangsbuchstaben. Man sehe sich nur ein paar Bücher aus Grimms Zeit an und jeder wird dem Meister in der Verurteilung von deren verschnörkelter Schrift beistimmen. Aber welch ein Unterschied zwischen dieser und den Schriften, die unsere besseren Schriftkünstler in den letzten Jahrzehnten geschaffen haben! Manche, wie die Neudeutsch von Genzsch und die Liturgisch von Klingspor, schließen sich in ihren Gemeinen Grimms Idealen, den schönsten alten Schriftbildern, so treu an, als ein Typendruck, ohne zu altertümeln, einer Handschrift nur nahekommen darf. Bei andern wieder ist das unterscheidende Kennzeichen des Einzelbuchstabens unter Verzicht auf alles Nebensächliche so herausgemeißelt, daß das Schriftbild an Ruhe und Leserlichkeit von keiner Lateinschrift übertroffen wird und auch der weniger gebildete Ausländer sie zügig lesen kann. Heute zu verlangen, wissenschaftliche Werke müßten in lateinischen Lettern gedruckt werden, ist ein verknöcherter Zopf.

Man hat viel herumgepröbelt und jede Partei beweist mit ärztlichen Gutachten, daß ihre Schrift das Auge weniger anstrenge. Ich halte mich darin nur an die eigne Beobachtung. Bei andern mag es anders sein, aber ich lese deutschen Druck erheblich rascher und sicherer und mein Auge ermüdet auch bei anhaltendem Lesen kaum. Vielen geht es ebenso. Deshalb jedoch verlangen, aus patriotischen Gründen müsse bei uns alles deutsch gedruckt werden, hiese Vaterlandsliebe mit Patriotismus verwechseln.

Nur der Laie kann die Frage aufwerfen, welche von beiden Schriften die schönere sei. Dem Fachmann kommt das so vor, als wenn einer fragte: was schmeckt besser, Rindfleisch oder Apfelstrudel? Für die feinere Empfindung gibt es in jeder Schriftart begeisternde, befriedigende, gleichgültige und abstoßende Drucke. Der Urteilsfähige kennt nicht nur die Grenzen der Verwendungsmöglichkeit beider, sondern auch die zwischen Groß- und Kleinbuchstaben innerhalb jeder von ihnen, sowie das Verhältnis der Handschrift zum Druck, während die parteitrübe Urteilslosigkeit alles durcheinander-

wirkt. So erinnere ich mich einer großen Abstimmung, die zugunsten der deutschen Schrift ausfiel. Andern Tages berichtete der Gegner jubelnd, die Prüfung der Unterschriften habe gezeigt, daß die meisten der Herren ihren Namen in lateinischen Buchstaben geschrieben hätten. Warum denn nicht? Stempelschnitt, Guß und Satz von Antiqua- und Frakturgemeinen kosten denselben Zeitaufwand. Aber das Schreiben der regelrechten deutschen a b d h p r u w kostet so erheblich mehr Zeit als das rasche Ziehen der lateinischen a b d h p r u w, daß es doch verständlich ist, wenn auch ein feuriger Verfechter der deutschen Druckschrift in seiner Handschrift entweder erstere bis zur Unkenntlichkeit vereinfacht, oder gleich die letztern verwendet. Es liegt doch nicht die geringste Veranlassung vor, seine private Handschrift mit der allgemeinen Druckschrift in Einklang zu bringen. – Wie oft hat man gezeigt, daß sich kein leserlicher Satz allein aus deutschen Großbuchstaben herstellen läßt. Gewiß! Umgekehrt ist die Verwendung bloß von Kleinbuchstaben der deutschen Schrift zu dekorativer Wirkung nicht nur möglich, sondern schon vor einem halben Jahrtausend in täglichem Gebrauch gewesen, während das bei Antiquagemeinen kaum noch versucht wurde. Diese sind nämlich, als Einzelformen betrachtet, reizlose, nackte Nützlichkeiten, während der kleine gotische Pinselbuchstabe ein künstlerisch verwendbares Gebilde ist. Sie verhalten sich zueinander, wie die praktischen Drahtstifte zu geschmiedeten Nägeln. Auf die Kleinbuchstaben der Lateinschrift kann der Künstler leicht, auf deren Großbuchstaben kann er niemals verzichten. Ebensowenig auf die deutsche Schrift. Wie bei einem klassischen Marmorbildwerk eine Sockelinschrift in deutschen Buchstaben gegen sein Empfinden verstoßen würde, ebenso verstieße eine Antiquaschrift auf einer gotischen Holzskulptur dagegen. Mit dem sichern Stilgefühl, das dem wohlgepflegten Handwerke innewohnt, haben unsere Vorfahren die römische Steinschrift für ihre Zwecke umgemodelt. Sie schufen daraus jene monumentalen und doch so gemütlichen vollen Rundbuchstaben, die wir Unzialen nennen und die ebenso prächtig wirken, wenn sie einzeln einer Reihe hagerer Mönchsbuchstaben vorangehen, als wenn sie wie wohlbepfründete Prälaten unter sich zusammenstehen. Aber auch diese überaus geschmackvolle Schrift ist nicht imstande, es im Buchdruck mit der Verwendungsmöglichkeit der Antiquagroßen aufzunehmen. Sie wurde daher nur zu Anfangsbuchstaben und als Auszeichnungsschrift, und auch das nur selten, benutzt. Wie geschaffen war sie dagegen zu Siegel- und Münzumschriften. Bei ersteren wird sie daher vom Beginn des 12. Jahrhunderts bis ins 15. Jahrhundert hinein sozusagen ausschließlich verwendet. Erst als die Siegel der Wachsersparnis wegen kleiner und ihre Umschriften länger wurden, wird sie von der Fraktur abgelöst, die aber bald den Antiquagroßen weichen mußte. Auf Münzen hielt sich die Unziale noch länger, um dann mit dem 16. Jahrhundert nicht von der Fraktur, sondern ebenfalls von der Antiqua verdrängt zu werden. Die Mode der „deutschen" Fraktur hat die deutsche Münze gar nicht mitgemacht! Überhaupt gibt es nur soviele Münzen mit Frakturschrift, daß man gerade noch erkennt, wie auch früher schon hie und da Querköpfe auftauchten, die sich über die vom gesunden Handwerk gleich erkannte Tatsache hinwegsetzten, daß die Plastik andere, die Schreibschrift andere und die Druckschrift wieder andere Schriftformen benötige. Und das nicht etwa kunstdoktorlicher Theorien halber, sondern weil der Stoff selbst und seine Bearbeitung das fordern, weil beide dem feinfühligen Ohr des selbstschaffenden Meisters verkünden, was „guter Geschmack" sei. Die Nutzanwendung auf die in unsern Münzen und Briefmarken zutage tretende sieghafte amtliche Nasenlänge zu ziehen, sei dem Leser überlassen.

Vorstufen der Schrift

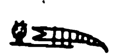
Von Prof. Dr. K. Weule, Leipzig

I. Wesen und Entwicklungsgang der Schrift.

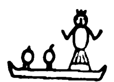
Bis vor kurzem sah man das Problem der Entstehung unserer Schrift endgültig gelöst durch die altüberkommene Angabe, sie gehe auf die Allerweltskünstler des Altertums, die Phöniker, zurück. Seitdem deren Erfinder- und Entdeckernimbus geschwunden ist, vor allem aber, seitdem wir durch systematische Ausgrabungen im vorderen Orient weit, weit über das Ende des 2. vorchristlichen Jahrtausends und damit die Blütezeit des phönikischen Handels und der phönikischen Kultur nach unten dringen und dabei immer ältere Schriftproben finden, die recht wohl die Väter des sogenannten phönikischen Alphabets sein können, ist jene anscheinend so fest begründete Angabe wohl für immer über den Haufen geworfen, allerdings um nunmehr einer ganzen Flut von Theorien den Platz abzutreten.

Es ist nicht die Aufgabe der Ethnographie, nun gerade den Vorformen unserer Buchstabenschrift nachzugehen; das ist vielmehr Sache eines ganzen Komplexes jener Disziplinen, die sich mit dem Werden und Wachsen der alten und der neuen Hochkulturen befassen. Gleichwohl sei festgestellt, daß das Hinabreichen unserer Schrift bis in vorgeschichtliche Zeiten sich immer deutlicher als das Ergebnis der neueren urgeschichtlich-philologischen Untersuchungen herausstellt, ganz gleich auf welchen der beiden Böden man sich stellt. Der philologische hält nach wie vor an dem höheren Alter und der größeren Kulturhöhe des vorderen Orients, vor allem des Zweistromlandes und Ägyptens, Syriens und Kleinasiens, der griechischen Inselwelt und Griechenlands selbst vor dem barbarischen Nordwesteuropa fest, das alle bemerkenswerteren Kulturgüter einschließlich der Metalle, alle kunstgewerblichen Techniken und Stilrichtungen und natürlich auch die Schrift aus dem früher erwachten Südosten erhalten habe. Der alte Standpunkt „Ex oriente lux" wird also vollinhaltlich beibehalten. Unter den Prähistorikern teilen die Skandinavier diesen Standpunkt, im Gegensatz zu dem maßgebendsten Teile der deutschen Fachgelehrten, die mehr und mehr dazu übergehen, den ostmittelmeerisch-westasiatischen Kreis seiner altüberkommenen Vorrechtsstellung zu entkleiden, um sie Südwest- und Nordwesteuropa zu übertragen. Hausformen und Grabbau, vielerlei Geräte und ihre Ornamentik, ferner die Metalle und die Kunst ihrer Bearbeitung, schließlich die Völker selbst, ihre Sprachen und sogar die Anfänge unserer Schrift, alles das sei danach einstmals vom Westende des Mittelmeeres nach dessen Osten, gleichzeitig aber auch von Mittel- und Westeuropa nach Südosten gewandert, um auf den vorklassischen Kulturböden Griechenlands und seiner östlich angrenzenden Nachbarschaft in einem Punkte zusammenzutreffen[1]).

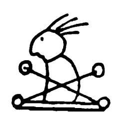
Mit dieser Verlegung des Ausgangsherdes unserer Kultur in den Westen und Norden werden, wie gesagt, auch die Anfänge der Schrift in Zeiten zurückversetzt, die um Jahrtausende über den bisher angenommenen Entstehungszeitpunkt zurückragen. Wilke und Kossinna stellen recht entwickelte Schriftformen bereits für das jungsteinzeitliche Portugal von 4000 v. Chr. fest; ich bin sogar noch weiter gegangen, indem ich die Frage aufgeworfen habe, ob nicht sogar gewisse Zeichen und Bild-



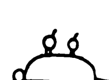
11. Amangamek makdopannek alendyuwek
Die großen Fische, die zahlreich waren, einige (der Menschen)
metzipannek
fraßen sie auf.



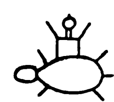
12. Manitodasin mokol wichemap:
Geheimnisvolle Tochter mit dem Boote half sie:
„Palpal“ payat, payat, wemichemap.
„komm komm“ kam sie, sie kam, half allen.



13. Nanabusch, Nanabusch, wemimokom,
Nanabusch, Nanabusch, ist der Großvater aller,
winimokom, linnimokom,
der Großvater der Wesen, der Großvater der Menschen,
tulamokom.
der Großvater des Schildkrötenstammes.



14. Linapima, tulapima. tulapewi
Die Leute da, die Schildkrötenleute da, die Schildkrötenleute
tapitawi.
sind beisammen.



15. Wischanem tulpewi, pataman
Erschrocken sind die Schildkrötenleute, es beten
tulpewi, poniton, wuliton.
die Schildkrötenleute, sie übrig bleiben zu lassen, sie zu retten.



16. Kschipehelen, penkwihilen kwamipokho,
Das Wasser verran, trocken wurden die Felsen am Wasser,
sitwalikho. Maskanwagan palliwi. palliwi.
die bedeckte Höhle. Übles Geschehen ist vorüber, ist vorüber.

Abb. 1. Der Flutbericht
aus dem Walam Olum der Delawaren, Nordamerika

werke unzweideutig bilderschriftlichen Charakters aus dem letzten Zeitraum des Paläolithikums genetisch mit der sogenannten phönikischen Schrift in Zusammenhang zu bringen sind[2]).

Wir sind alle in der Anschauung erzogen worden, die Schrift sei als die wahre Grundlage aller Höchstkultur auch nur sehr hohen Kulturstufen vorbehalten; niedere Völker seien gar nicht fähig, sie zu erfinden, einmal weil kein Bedürfnis dafür vorliege, sodann weil sie auch intellektuell dazu außerstande seien. Über das Moment der Begabtheit zu philosophieren ist müßig, seitdem wir aus der Völkerkunde gelernt haben, daß zwar die Gesamtkultur jedes einzelnen dieser Völker uns niedriger erscheint als unsere eigene, daß aber doch der einzelne „Wilde“ eigentlich nicht „dümmer“ ist als der Durchschnitt bei uns auch. Wo man junge Individuen der Naturvölker frühzeitig ihrem Lebensraum entnommen und mit Weißen zusammen erzogen hat, sind sie im großen und ganzen nicht aus dem Gesamtrahmen Gleichaltriger herausgefallen. In Wirklichkeit ragen wir ja vorwaltend nur durch unsere Technik so himmelhoch über die Naturvölker hinaus, und auch die ist, wie man sich immerfort erinnern sollte, wahrlich jung genug.

Aber das Bedürfnis? Sollte ein solches wider alles Erwarten etwa doch vorhanden sein? Vor der Beantwortung dieser Frage muß man sich erst einmal klarmachen, was denn die Schrift eigentlich will. Der Sprache wie der Schrift gemeinsam ist, daß sie für das Ding je ein Zeichen gebrauchen. Bei der Sprache können das Geste und Gebärde, der gesprochene Laut oder der Ton eines beliebigen Instrumentes sein, sofern irgendeine Menschengruppe ihnen durch gegenseitige Übereinkunft eine bestimmte Bedeutung untergelegt hat. Auch wir verwenden neben der Sprache unserer Sprechwerkzeuge selbst Gebärden und Signale aller Art weit mehr und umfassender, als uns gemeiniglich zum Bewußtsein kommt.

Allen diesen Äußerungen gemeinsam ist der Umstand, daß sie lediglich dem Augenblicke dienen. Ist das Wort verhallt, die Geste beendet, das Signal verklungen, so holt keine Macht der Erde sie zurück. Die Schrift hingegen ist dauernd, bleibend; sie ist lesbar, solange die bedeutungsvollen Zeichen erkennbar sind.

Mit diesem Hinweis auf die Dauerhaftigkeit stoßen wir ganz von selbst auf Wesen und Endzweck der Schrift; sie soll Zeit und Raum überbrücken, indem sie dem Schreiber selbst oder seinen Zeitgenossen oder seinen Nachfahren die Möglichkeit gewährt, etwas vordem in deut- oder lesbaren Zeichen Fixiertes nach beliebiger Zeit in sich aufzunehmen und sich inhaltlich zu eigen zu machen. Dieses Bedürfnis nun ist zweifellos, wenn auch vielleicht nicht allgemein, so doch viel weiter verbreitet, als wir anzunehmen gewohnt sind. Den Beweis erbringt uns wiederum die Völkerkunde,

die sich damit auch für die Geschichte der Erforschung der Schrift als die wahrhafte Grundlage erweist.

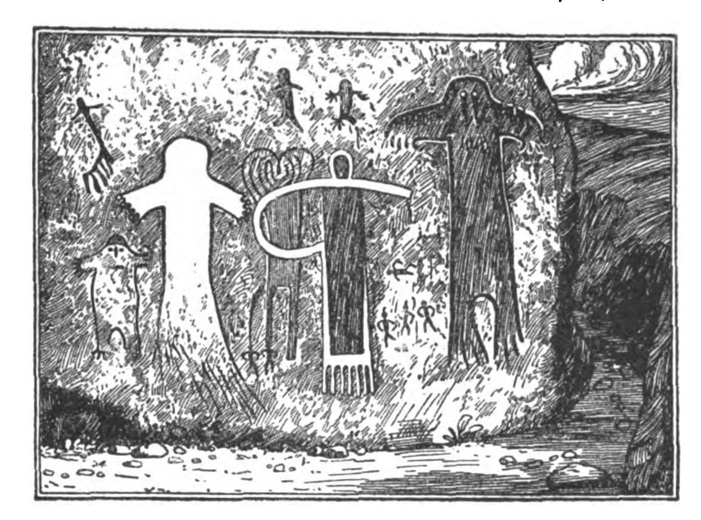


Abb. 2. Bilderschriftliche Felszeichnung aus dem Tule-tal, die Hungersnot einer Indianerhorde darstellend

Unsere gegenwärtige Schrift besteht aus 25 verhältnismäßig einfachen Zeichen. Trotzdem kommen wir damit im gewöhnlichen Leben aus, obgleich schon die kleinste Stichprobe die ganze phonetische Unzulänglichkeit des Systems offenbart. Wörter wie Besen und Regen im Deutschen oder die mannigfache Aussprache ein und desselben Vokals im Englischen sind naheliegende Belege (wie auch dieses Wort selbst). Für streng wissenschaftliche Zwecke bedienen wir uns deshalb auch notgedrungen eines sogenannten Standardalphabets, bei dem schon für die feinste Tonnuance ein besonderes Zeichen gesetzt wird.

Noch ein weiterer Mangel scheint dem Alphabet anzuhaften, der nämlich, daß es für jeden einzelnen Laut ein besonderes Zeichen schreiben muß. Die Schwerfälligkeit wird uns klar bei dem Vergleich mit dem Rebus, wo ich den ganzen Begriff „Straße" oder „Wand" oder „Pferd" durch je die Zeichnung oder Skizze eines solchen Objektes wiedergebe. Also bedeutet unsere Buchstabenschrift letzten Endes einen Rückschritt! möchte man unwillkürlich ausrufen. Gemach. Jeder Kenner des Rebus weiß, daß ich beim Anblick jener Zeichnungen statt der Wörter „Straße, Wand und Pferd" mit ebensoviel Recht auch „Gasse, Mauer oder Roß" lesen kann, während die Buchstaben *Straße*, *Wand*, *Pferd* nur eine einzige, vollkommen unzweideutige Lesart zulassen. Sie stellen demnach also doch etwas Höheres und Vollendeteres dar, um so mehr, als die Kombinations- und Permutationsfähigkeit der 25 Buchstaben zuzüglich der Diphtonge ebenso unendlich ist wie bei den musikalischen Tönen.

Der beim Rebus aufgedeckte Übelstand der Mehrdeutigkeit desselben Bildes wird bis zu einem gewissen Grad aufgehoben durch zwei äußerlich belanglose, schriftgeschichtlich aber gleichwohl bedeutsame Vorzüge. Der eine ist der Umstand, daß die Bilder für Wörter oder Silben noch wenig oder gar nicht abgeschliffen sind, so daß der Gegenstand noch für jedermann erkennbar ist. Damit besteht die Möglichkeit, daß jedweder die Bilder nun auch in seiner eigenen Sprache lesen oder besser deuten kann; mit anderen Worten: die einzelnen Bilder sind Glieder einer Bilderschrift, die noch nicht jene strenge Bindung von Bild und Laut bedingt, wie es bei unseren Buchstaben der Fall ist. Ein b, k, p, t muß der Angehörige jedes Volkes, das auf das phönikische Alphabet eingeschworen ist, im großen und ganzen ebenso lesen, wie wir es tun, während der Chinese und Japaner oder der Aztek nichts mit ihnen anzufangen wüßte. Das Bild einer Wand, einer Straße, eines Hauses wird jeder Mensch hingegen ohne Schwierigkeit „lesen" können, sofern ihm die dargestellten Begriffe überhaupt geläufig sind.

Der andere Vorzug läuft auf folgendes hinaus. Unsere Buchstaben sind zusosagen abgeschliffene

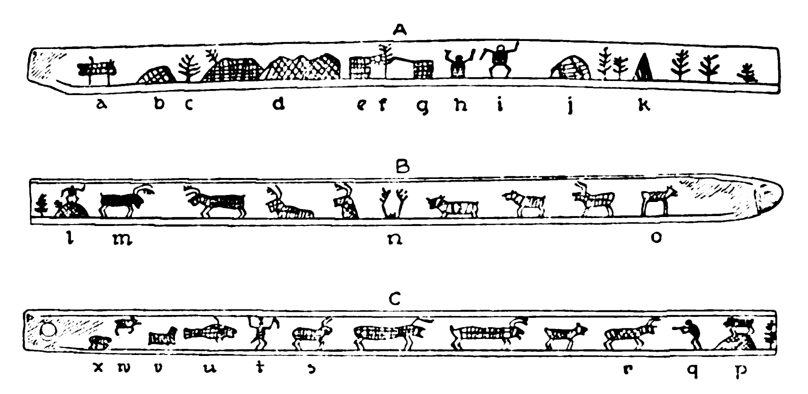


Abb. 3. Bilderschriftliche Darstellung eines Jagdzaubers

Rebusbilder, die je nur einen einzigen Laut darstellen. Bestimmte Gruppen von ihnen nennen wir Silben, die sich in vielen Fällen zu mehrsilbigen Wörtern zusammensetzen. Mehrere bis viele Wörter bilden dann einen Satz. Im Rebus bedeuten die Einzelbilder wohl nie einen einzelnen Buchstaben, sondern fast immer eine Silbe, seltener ein ganzes Wort. Der Rebus ist also im wesentlichen eine Silbenschrift. Hierbei besteht nun die Gewohnheit, das Bild einer bestimmten Silbe auch da zu verwenden, wo der Laut es irgendwie gestattet, ohne daß auf den Sinn Rücksicht genommen würde. Ich kann die Silbe Wand also ohne Schwierigkeit in Wörtern wie Gewandtheit, Bewandtnis, Verwandtschaft, ja selbst dem bayrischen „Unwort" Gschwandtner verwenden, ohne gegen das Prinzip der Rebusbilderschrift zu verstoßen. Leicht kann ich mir dann ausmalen, daß alle Teile einer Schrift aus derartigen Silben bestehen, die, als von ihrer eigentlichen Bedeutung unabhängig, überall verwendbar sind, wo der darzustellende Laut es erfordert. Wir werden sehen, daß nicht wenige Teile der Menschheit unabhängig voneinander bis zu dieser Stufe der Schriftentwicklung vorgedrungen sind.

Als höchsten organischen Bestandteil unserer Sprache haben wir den Satz genannt. Bei unserer Schrift setzt er sich aus Wörtern zusammen, während diese wieder je aus einer bis mehreren Silben, die Silben je aus einzelnen Buchstaben bestehen. Der Satz „Der Arzt heilt den Kranken" illustriert das in unzweideutiger Weise. Nun versetze man sich einmal in die Seele eines in unserem Sinn schriftunkundigen Naturmenschen. Wie wird er etwa den in jenem Satz geschilderten Vorgang darstellen? Vermutlich doch so, daß er den Vorgang selbst skizziert; er malt den Kranken auf seinem Schmerzenslager und neben oder vor ihm den Medizinmann in einer Pose, wie sie der Therapeutik seines Volkstums entspricht, also wie er durch ekstatischen Tanz oder sonstige magische Veranstaltungen den Krankheitsdämon austreibt oder die schädliche übernatürliche Macht sonstwie zu bannen sucht. Neben dem Zeichner selbst wird jeder Stammesgenosse dem weißen Forscher das Bild ohne weiteres zu deuten vermögen; dabei wird indessen jeder Deuter ganz gewiß andere Ausdrücke gebrauchen. Wir haben also mit anderen Worten auf dieser Stufe noch keinerlei sprachliche B i n d u n g; sie wählt vielmehr nur erst bestimmte, einander sicherlich verwandte Vorstellungen oder Gedanken, die aber von jedermann mit ganz willkürlich gewählten Worten wiedergegeben zu werden pflegen. Für das internationale Verständnis ist diese Stufe der Vorstellungs- oder Gedankenschrift das bequemste, weil einzige Hilfsmittel, eben weil jeder sie lesen kann, nur schade, daß sie auf Grund ihrer offenkundigen Mängel zu einem wahren Verstehen über die Klüfte völkischer Unterschiede und kultureller Gegensätze doch nicht hinreicht. Dazu sind die gleiche Denkart und der gleiche Vorstellungskreis eine unerläßliche Voraussetzung.

Der Entwicklungsgang aller Schrift, wie wir ihn hier in kurzen Zügen rückwärts verfolgt haben, stellt sich also von unten herauf folgendermaßen dar. Den Anfang bildet die zeichnerische Dar-

stellung des Gegenstandes oder des Vorganges selbst. Aus welchen Motiven heraus die ersten menschlichen Zeichen- und Malversuche stattfinden, bleibe hier ununtersucht; auf Grund meiner eingehenden psychologischen Untersuchungen unter den Negern Ostafrikas[3]) habe ich festgestellt, daß als Auslösungsfaktor in erster Linie der Affekt in Frage kommt: wer in blutigem Kampf den Gegner besiegt, auf gefährlicher Jagd das Wild erlegt hat, greift unter gleichen Umständen tausendmal leichter zu Stift, Farbe oder Meißel als der andere, der nichts erlebt. Nächst dem ist es die Erinnerung, aus der geschöpft wird, um bestimmte Bilder optisch vor dem geistigen Auge zu fixieren. Meine schwarzen Gewährsmänner zeichneten nie den Raubzug einer Affenherde auf ihr Feld schlechthin, sondern stets ein ganz bestimmtes, oft schon Jahre zurückliegendes Ereignis dieser Art, nie eine Kokospalme an sich, sondern ein ganz bestimmtes, durch irgendein Geschehnis oder eine Eigentümlichkeit in ihrem Gedächtnis haften gebliebenes Exemplar. Von einem Lesen in unserem exakten Sinn, d. h. der akustischen Auslösung eines ganz bestimmten Lautes beim Anblick eines bestimmten optischen Bildes, ist hier noch nicht die Rede; jeder Deuter kann vielmehr die Worte wählen, die seinen Vorstellungen beim Anblick des Bildes entsprechen. Gedanken- oder Vorstellungsschrift ist wohl die treffendste Bezeichnung für diese Stufe.

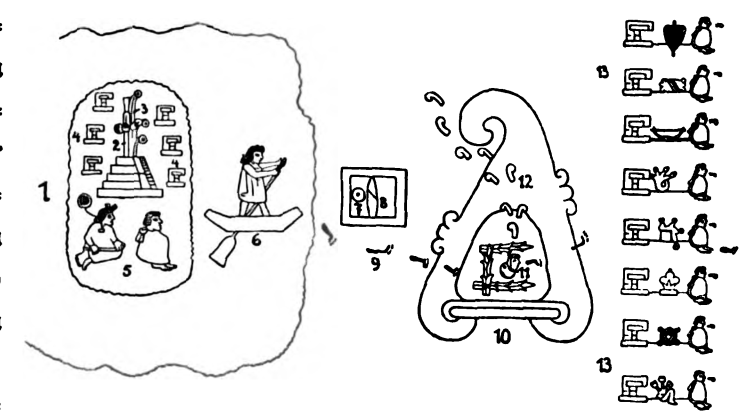


Abb. 4. Darstellung der Sage von der Einwanderung der Azteken in Mexiko nach einer aztekischen Bilderschrift

Die Hinaufentwicklung dieser Ur-Bilderschrift ist, wo immer sie stattgefunden hat, in der Richtung erfolgt, daß zunächst für die Bilder ein feststehender Text entstand. Das Mittel dazu besteht in der vielfachen Wiederholung, der Mutter für allen Abschliff. Man ersann festgefügte Verse oder Prosa bestimmten Wortlautes, die man bei Demonstration der alten Bilderschriften der heranwachsenden Jugend des Stammes zum Einprägen vorsprach oder vorsang. Ein historisch gut beglaubigtes Beispiel ist das Walam Olum des bekannten Indianerstammes der Delawaren. Walam Olum heißt „wahrheitsgetreue Malerei"; es ist eine auf fünf Birkenrindenblätter in Bilderschrift geschriebene, aus voreuropäischer Zeit stammende Chronik jenes Volkes, die mit dem Bericht über die Erschaffung der Welt beginnt, sodann die Erzählung über die große Flut folgen läßt und mit der Geschichte des Volkes endigt. Den Bildern entsprechen Verse mit feststehendem Text, die, wie gesagt, früher wohl nach einer bestimmten Melodie gesungen wurden. Abb. 1 stellt den Anfang des Flutberichts nach Dr. John Löwenthal dar. Manitodasin (die geheimnisvolle Tochter) ist die Mondfrau, die nachts das Boot fährt, Nanabusch der Heilbringer, der Gott des erwachenden Lebens in der Natur. Der Sinn der Darstellung ist also: die große Flut ist hereingebrochen; Riesenfische fressen die Menschen auf. Die Mondfrau rettet die Menschen auf ihr Boot.

Gleichzeitig mit dem Text nehmen auch die Bilder selbst nach und nach festere, konventionelle Formen an: sie werden stereotyp und kehren stets in derselben Gestalt wieder. Das gilt in den nordamerikanischen Bilderschriften z. B. für die kopflose Figur, die ein totes Individuum bezeichnet,

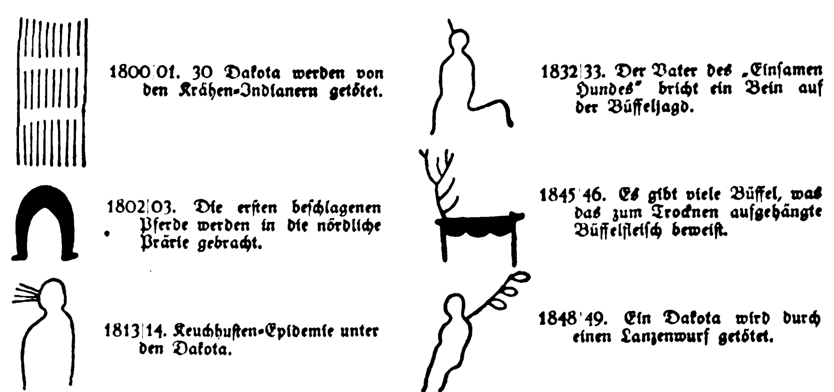


Abb. 5b. Jahreszeichen vom Wintercount des Lone-Dog

für die rotgemalten Gliedmaßen, die eine entsprechende Verwundung kennzeichnen, und Anderes mehr.

Mit dem Ständigwerden desselben Bildes für denselben Laut ist der eigentliche Schritt von der Vorstellungsschrift zur Sprachschrift getan. Von hier aus ist die Entwicklung zum mindesten theoretisch einfach; an die Stelle der vereinzelten Übereinstimmung zwischen Bild und Laut tritt diese Errungenschaft als Regel. Bei Sprachen mit einsilbigen Wörtern, wie dem Chinesischen und den Sudansprachen, stellt diese Sprachschrift dann eine Wortschrift dar, in der jedes Bild je ein ganzes Wort darstellt. Tatsächlich besitzt die chinesische Schrift für jedes ihrer 50000 Worte je ein ganz bestimmtes, scharf umrissenes Zeichen. Im Bereich der Sudansprachen besitzen wir lediglich ein paar künstliche, eigens erfundene Schriftsysteme. Trotzdem ist auch hier der geschilderte Charakter ganz deutlich erkennbar.

Bei anders gearteten Sprachen ist der Prozeß damit noch nicht zu Ende; hier geht die Entwicklung vielmehr in der Weise weiter, daß die abgeschliffenen Bilder zunächst auch wieder Silben darstellen. Diese Silben sind, ohne Rücksicht auf den Sinn, überall dort verwendungsfähig, wo der gleiche oder ein anklingender Laut in uns wachgerufen werden soll, wie wir es von unserem Rebus aus kennen. Diese Stufe finden wir als Endform bei gewissen afrikanischen Bilderschriften, bei der Schrift der alten Maya in Mittelamerika und einem Teil des Aztekischen, mit großer Wahrscheinlichkeit ferner bei den noch unenträtselten Schriftsystemen der alten Hettiter in Kleinasien und der Osterinsulaner im fernen Stillen Ozean; als Durchgangsphase schließlich im Altägyptischen und Babylonisch-Assyrischen. Das Ägyptische hat, wie hier bemerkt sein möge, das bemerkenswerte Kunststück fertiggebracht, neben dieser Silbenschrift auch noch unverwischte Reste ältester Vorstellungsschrift und daneben ganz modern anmutende buchstabenschriftliche Prinzipien miteinander zu vereinigen.

Der letzte Schritt besteht endlich im Abschliff der Silbenschrift zur Lautschrift. Den Weg dazu hat jeder von uns in seiner Kinderfibel ganz unbewußt vor Augen gehabt; er besteht darin, daß das nunmehr ganz abgeschliffene Zeichen immer mehr die Bedeutung der ganzen Silbe verliert, um diejenige ihres Anlautes anzunehmen. L für Löwe, T für Tisch, E für Esel, O für Ofen sind sprechende Belege für diesen psychologisch und technisch gleich fesselnden Vorgang. War bei der Silbenschrift wenigstens noch hier und da das Urbild zu erkennen, so geht diese Möglichkeit nunmehr nahezu endgültig verloren. Auch wir können ja nur noch mit einiger Wahrscheinlichkeit die Urbedeutung einzelner unserer Buchstaben feststellen.

II. Der Schriftersatz



Abb. 8. Nsibidi-Schrift aus Westafrika

Bevor wir die Probe auf das Exempelmachen, d. h. die im ersten Abschnitt skizzierten Entwicklungsprinzipien der Schrift an Hand verfolgbarer Beispiele nachprüfen, bedarf es noch des Hinweises auf eine ganze Reihe von Erscheinungen, die dem Mitteilungsbedürfnis des Menschen über Zeit und Raum ebenfalls entgegenkommen, also gewissermaßen auch unter den Begriff der Schrift fallen. Viele von ihnen sind uns allen ganz geläufig, ohne daß allerdings ihr Schriftcharakter uns jederzeit zum Bewußtsein käme; andere wieder liegen uns ferner; wirklichen Schriftcharakter hat, von einer bestimmten Gruppe abgesehen, keins von ihnen allen; sie ersetzen vielmehr das, was wir Schrift nennen, nur bis zu einem gewissen Grade – Grund genug, sie unter der kurzen Bezeichnung **Schriftersatz** zusammenzufassen.

Die allgemeinste und häufigste Gruppe stellen jene **Merkzeichen** und **Gegenstände** dar, die in dem Volksgenossen eine entsprechende Vorstellung hervorrufen sollen. Alle unsere symbolischen Firmenschilder mit ihren Riesenhandschuhen, Klemmern und Brillen, Stiefeln und Trauringen, Schlüsseln und Zifferblättern usw. gehören hierher; sie entstammen noch einer Zeit allgemeinerer Schriftunkundigkeit, erfüllen aber ihren Zweck der weiten Sichtbar- und Deutbarkeit auch heute noch in bester Weise, besser manchmal als die verschnörkelten Stilübungen so mancher Schildermaler. Das Aushängeschild so manchen alten Wirtshauses führt insofern schon zu wirklicher Vorstellungsschrift im exakten Sinn hinüber, als der gemalte und ausgehauene „Weiße Hirsch" oder „Rote Ochse" bereits den Auftakt zum späteren wirklichen Schreiben bilden.

Andere Verständigungsmittel sind die über fast alle Völker der Erde verbreiteten **Eigentumszeichen**, die **Zählmarken** und **Wegzeichen**. Die meisten Viehzüchter der Erde zeichnen ihre Tiere mit Marken, die jedwedem im Stamme bekannt sind und von jedem auch respektiert werden. Unsere Monogramme gehören hierher, das Musterschutzzeichen und selbst noch die Reklamemarke. Von den Zählmarken ist der Kerbstock am bekanntesten; in entlegenen Teilen Europas dient er noch heute zum Festhalten von Zahlbegriffen; ursprünglich bedeuteten seine Zeichen eine Gedächtnishilfe für die verschiedensten Dinge und Angelegenheiten. Er entsprach damit etwa dem Knoten im Taschentuch, der im Sinn der Gedächtnishilfe ja auch unter den Begriff der Schrift gehört.

Die letzte Gruppe der Gegenstandsschrift sind die **Abzeichen**. Unser gesamtes Uniformwesen mit allen seinen Einzelheiten und Abstufungen gehört hierher, das Ordenswesen, unsere Fest- und Trauertracht u. a. m. Bei den Naturvölkern gehören dazu die Stammestatauierung, die Ziernarben, die Bemalung, ja der gesamte Schmuck. Jedes Stammesmitglied weiß jedes dieser Symbole ohne Schwierigkeit zu deuten.

Die beiden letzten Gruppen des Schriftersatzes führen, wie bereits angedeutet wurde, schon zur

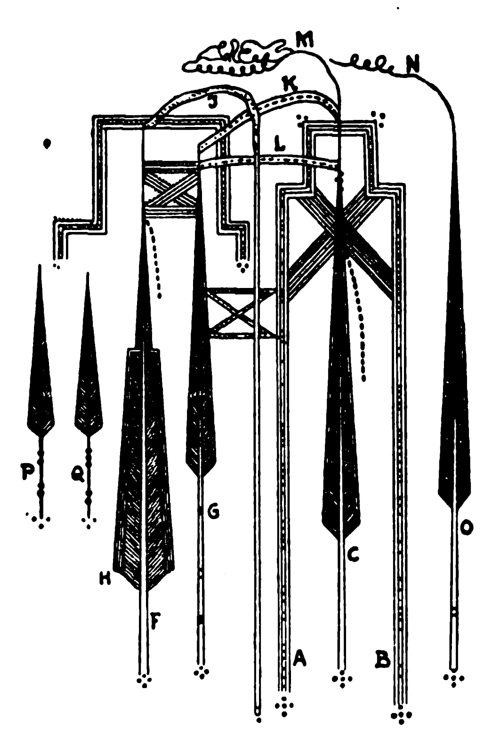


Abb. 6. Liebesbrief der Jukagirinnen

Vorstellungsschrift hinüber. Es sind die spielmäßigen Zeichnungen und die magischen Symbole. Jene entstehen überall dort, wo „Narrenhände Tisch und Wände beschmieren"; diesen liegen religiöse Momente zugrunde. In aller Welt bedecken Kinder wie Erwachsene vorhandene freie Flächen, ohne sich etwas dabei zu denken, mit Kritzeleien und anderen sinnlosen Figuren, die scheinbar mit dem Wesen der Schrift wenig zu tun haben. Aber auch nur scheinbar. Schließlich kommt nämlich ein Tag, wo der Mensch — er braucht durchaus nicht immer der Autor zu sein — aus dem Gekritzel irgendeine sinnhafte Figur „heraussieht". Halb unbewußt zieht er gewisse Linien nach, fügt eine neue hinzu — und ein Gegenstand oder gar ein ganzer Vorgang ist fertig — die Kunst ist erfunden und gleichzeitig auch die Schrift, denn beide haben ein und denselben Ausgangspunkt.

Den magischen Symbolen liegt der in der Völkerkunde neuerdings sehr in den Vordergrund getretene Zaubergedanke zugrunde. Jedem Menschen wohnt nach dieser Anschauung, ihm selbst zunächst ganz unbewußt, eine bestimmte Zauberkraft inne, die ihn befähigt, die Umwelt nach Belieben zu beeinflussen. Noch vor wenigen Jahrzehnten tanzten die mit Büffelmasken verkleideten nordamerikanischen Prärie-Indianer zu dem ausgesprochenen Endzweck, die Bisonherden dadurch in die Nähe ihres Lagers zu zaubern. Die gleiche Wirkung erzielt der Jäger, indem er das Bild des Wildes auf die Felswand zeichnet; er zwingt es dadurch in seinen Bann und kann es darum leichter erlegen als ohne zauberische Maßnahmen.

Nun schösse man sicher weit über das Ziel, wollte man alle die Tausende von Bildern von Mensch und Tier, die wir aus den Gebieten aller Naturvölker der Gegenwart und der Vergangenheit kennen, oder auch nur einen wesentlichen Teil davon als Ausfluß dieses Zauberglaubens betrachten; viele lassen hingegen keine andere Deutung zu. Damit aber ist auch hier der Entwicklung, vor allem dem Abschliff Tür und Tor geöffnet. Schriftähnliche Zeichen dieser Art gehen denn auch tatsächlich bis auf die ausgehende ältere Steinzeit zurück.

III. Die ethnographischen Belege

Eine übersichtliche Darstellung aller bekannten Belege für den im ersten Teil geschilderten Entwicklungsgang der Schrift ist an dieser Stelle weder möglich noch auch angezeigt; wen ein Abstieg bis in unsere weit entlegene Vorzeit mit ihren merkwürdigen Zeugnissen oder ein Rundgang durch die nicht minder fesselnde Welt der Naturvölker interessiert, sei auf das bereits erwähnte Buch „Vom Kerbstock zum Alphabet" verwiesen. Lediglich eine ganz knappe systematische Auslese soll und kann hier geboten werden.

A) Die Gedanken- oder Vorstellungsschrift

Kein Erdteil ist sprachenreicher als Amerika, keiner mannigfaltiger an Bilderschriften als Nord- und der nördliche Teil von Mittelamerika, und keiner endlich kommt an Fülle der Gebärden in Sprache, Kunst und Schrift diesem Norden gleich. Die zweite Erscheinung hängt mit der dritten doch wohl zweifellos ursächlich zusammen.

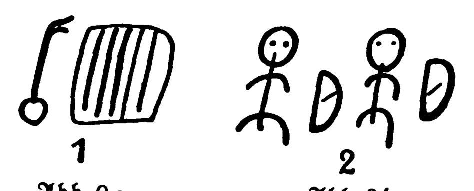


Abb. 9a Abb. 9b
Satzschrift zur Wiedergabe von Sprüchwörtern bei den Ewe, Togo



Abb. 11. Probeblatt aus einer Maya-Handschrift (Codex Dresdensis)

Diese Betonung der Gebärde äußert sich in einem ergreifenden Beispiel ursprünglicher Vorstellungsschrift, das wir in Abb. 2 wiedergeben. Diese Felszeichnung findet sich in einem Flußtal Kaliforniens, rührt von Indianern jener Gegend her und berichtet in typisch indianischer Weise von einer Katastrophe, die sich dort einstmals zugetragen hat.

Die große Figur rechts stellt einen weinenden Menschen dar, der mit Armen und Händen die Gebärde für Regen macht; die herabhängenden Finger symbolisieren den herabfallenden Regen, der hier den Tränen gleichgesetzt wird. Die vier kleinen Personen rechts und die zwei mit hohem Kopfschmuck versehenen Männer links von der stark stilisierten Mittelfigur machen die Gebärde für Hunger, indem sie mit beiden Händen auf den Magen deuten. Die verschiedene Länge des Kopfschmuckes bezeichnet den verschieden hohen sozialen Rang der einzelnen Personen. Die liegende Figur stellt einen Toten dar. Die drei Figuren am weitesten links und die beiden oben über den Mittelfiguren schwebenden deuten allesamt durch ihre Gebärde an: „Es ist nichts vorhanden." Die geometrisch gezeichnete Mittelfigur deutet mit der Rechten auf sich, mit der Linken in bestimmter Richtung von sich weg. Das will besagen: „Ich gehe in jener Richtung fort." Die von ihrem rechten Arm durchschnittene Gestalt endlich scheint einen Zauberpriester, einen Schamanen, darzustellen; wenigstens deutet die Kopfwiedergabe bei anderen Indianerstämmen auf so etwas hin.

Das Gemälde enthüllt dem Deuter einen höchst traurigen Vorgang. Eine Indianerhorde ist schweifend an diesen Ort gekommen. Sie hat fruchtbares Gelände mit Wild und Früchten erwartet, sieht sich aber sehr bald enttäuscht; bald ist das wenige, was der Boden an genießbaren Früchten und Knollen trägt und birgt, verzehrt, und die Männer hungern. Vergebens versucht der Führer den sonst unfehlbaren Analogiezauber, indem er durch reichlich fließende Tränen und hängende Hände auch die Natur zum „Weinen", d. h. zum Fruchttragen zwingen will. Vergebens tritt auch der Schamane des Stammes in Tätigkeit – nichts fruchtet; die Männer hungern weiter, und manche sterben auch. Da ermannt sich der Tatkräftigste. „Dorthin ziehen wir", ruft er den jammernden Genossen zu, und fort führt er sie, einem hoffentlich freundlicheren Geschick entgegen.

Ebenso lebhaft und sprechend sind die Gebärden in den Bilderschriften der Eskimo; auch sie sind psychologisch noch reine Vorstellungsschrift ohne jede sprachliche Bindung. Abb. 3 gibt die auf einen Knochenbogen geritzte Schilderung eines Jagdzaubers in Alaska wieder, die etwa folgendermaßen

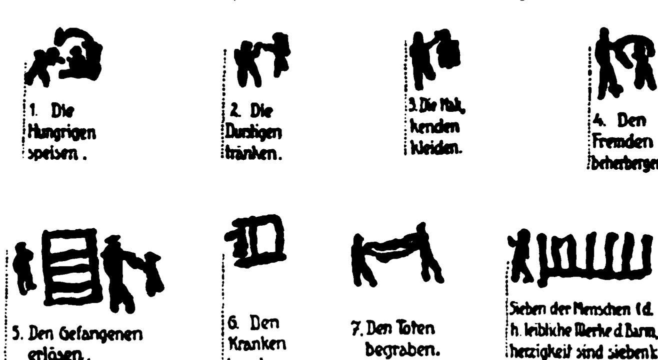


Abb. 10.
Aus der Bilderschrift eines bolivianischen Indianers

zu lesen ist. Die rückläufige Richtung des dritten Teils erklärt sich aus der Art der Anbringung der Schrift; sie ist auf die Rückseite des Bogens eingeritzt und rückläufig gehalten.

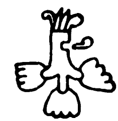
a—g stellt das Dorf des Jägers mit seinem auf Pfählen ruhenden Fellboot (a), seinen Winterhäusern (b und d), seinen Vorratsspeichern (e und g) und einigen Bäumen (c und f) dar. Der Jäger (h) fleht einen Schamanen (i) um Hilfe an. j und k sind das Winter- und das Sommerhaus dieses Schamanen. In B treibt ein anderer, feindlicher Schamane (l) vom Dach seiner Hütte aus das Wild wieder weg, wobei ein Tier durch den Fluß schwimmt, so daß nur sein Geweih sichtbar bleibt. In C schildern p—x die durch die Hilfe des freundlichen Schamanen glücklich verlaufene Jagd. p ist die Winterhütte des Schamanen mit dessen darauf befestigtem Totemzeichen. q ist der schießende Jäger, r bis s das von ihm erlegte Wild. Der Dämon (t) des ersten Schamanen treibt dem Jäger das Wild zu, unterstützt von anderen Geistern (u bis x).

Von den beiden alten Kulturvölkern des nördlichen Mittelamerika gelten die Azteken in vielen Dingen als die Lehrmeister der Maya; in anderen wieder, wie im Bauwesen mit seiner prachtvollen Architektur, dem Kalender, der den julianischen an Genauigkeit übertraf, in ihrem Zahlensystem, in dem sie selbst die größten Ziffern mit ein paar Punkten und Strichen zu schreiben vermochten, schließlich auf dem Gebiet der Schrift haben die Maya ihre Lehrer überholt. Während nämlich die Azteken nur bei einem kleinen Teil ihrer zahlreichen Schriften, vor allem den Codices geschichtlichen und rechtlichen Inhalts, das System unseres Wort- und Silbenrebus anwendeten, ging alles übrige nicht über die Stufe einer typischen Vorstellungsschrift hinaus, bei der allerdings durch die Fülle der den Figuren beigefügten Attribute das „Lesen" kaum zu Irrtümern führen konnte. Die Maya hingegen besaßen bereits eine förmliche Letternschrift sehr abgeschliffener Art, der man zur Vorsicht freilich stets die monumentale Bilderschrift beifügte. Wir werden später ein solches Beispiel kennenlernen.

Einen charakteristischen Beleg der aztekischen Vorstellungsschrift bringt Abb. 4 in Gestalt der Darstellung der Sage von der aztekischen Einwanderung in Mexiko. Die Gruppe 1 bis 5 stellt die Urheimat Aztlan (2) mitsamt den sechs Stämmen (4) und den Stammvätern (5) dar. 6 zeigt die Überfahrt im Jahr 1 Feuersteinmesser (7 und 8) = 1168 n. Chr. Geburt über einen See nach der neuen Heimat Colhuacan (10). 11 zeigt dort in einer laubgeschmückten Höhle das Idol Uitzilopochtlis, das den Azteken Anweisungen erteilt. Die Zungen (12) sind das stets wiederkehrende Symbol der Rede. 13 stellt die acht verwandten Stämme dar.

Die Prärie-Indianer Nordamerikas unterscheiden in ihren Bilderschriften die beiden Kategorien des Kekewin und des Kekinowin. Unter jenem verstehen sie alle zeichnerischen Darstellungen, die sich auf profane Dinge und Vorgänge beziehen, auf Kämpfe, Jagden, Wanderungen, Briefe,

Grabschriften und dergleichen, während dem Kekinowin alles das vorbehalten ist, wo es auf den genauen Wortlaut ankommt, also alles Religiöse, alle Zaubersprüche, Mythen und priesterlichen Lehren, kurz, alles Sakrale. Ohne feste, an den überkommenen Wortlaut gebundene Lesart würden diese Zeichen nicht wirken.



Stellt den Ort Quauh-nauac dar. Quauh heißt Baum, nauac an oder bei, der Name bedeutet also: am Walde. An oder bei läßt sich bildlich nicht ausdrücken. An nauac klingt nauatl, deutliche Rede, an. Man setzte also nauatl für nauac und malte einen Mund mit Zunge, das Zeichen für sprechen. Dieses dient also als Aquivalent für an oder bei.



Stellt den Ort Tepe-yacac, d. h. Bergvorsprung dar. Tepe heißt Berg; für yacac ist eingesetzt yacatl, die Nase.

Abb. 12.

Rebusartige Verwendung mexikanischer Bildzeichen

Die berühmtesten Beispiele nordamerikanischer Bilderschrift sind die sogenannten Wintercounts. Darunter versteht man ganze Chroniken der Dakotastämme, die auf Büffelfelle geschrieben sind. Weil die Indianer ihre Jahre nach Wintern zählten, nennt man diese Chroniken Wintererzählungen.

Abb. 5 a (s. Beil.) stellt den Wintercount des Yanktonai-Dakota Lonedog („Einsamer Hund") dar; 5 b gibt einige wenige Einzelfiguren aus ihm wieder. Der Count umfaßt die Zeit von 1800/01 bis 1870/71; er ist spiralig von innen nach außen geschrieben. Fig. 1 bedeutet, daß im Jahr 1800/01 30 Dakota von Krähenindianern getötet worden sind, Fig. 2, daß 1802/03 die Weißen die ersten beschlagenen Pferde ins Land gebracht haben, Fig. 3, daß 1828/29 der erste weiße Ansiedler ein Haus im Dakotagebiet erbaut, Fig. 4 endlich, daß 1848/49 ein Dakota durch einen Lanzenwurf getötet wird.

Aus Asien sei nur ein Beispiel einer Vorstellungsschrift vorgeführt: ein höchst origineller Liebesbrief, wie ihn die jungen Mädchen vom Stamme der Jukagiren hoch oben in Nordostsibirien auf Birkenrinde zu schreiben pflegen (Abb. 6). Dort dürfen nämlich nur die jungen Männer von der Liebe reden, dem weiblichen Geschlecht ist das nur schriftlich und nur bei bestimmten festlichen Gelegenheiten gestattet. Die Bedeutung des dem Zusammenhang nach an einen verheirateten Russen gerichteten, mit dem Messer in die Rinde geritzten Gemäldes ist die folgende. „Du gehst fort, du liebst eine Russin, die dir den Weg zu mir versperrt. Es werden Kinder kommen, und du wirst Freude an ihnen haben. Ich aber werde ewig trauern und nur an dich denken, obgleich es einen anderen Mann gibt, der mich liebt."

Der Rahmen A–G ist ein Haus; die regenschirmartige Figur C ist das trauernde Mädchen. Die sich kreuzenden Liniensysteme bedeuten Kummer. Die punktierte Linie am Oberteil von C und F ist das Attribut der Frauen, der Zopf. Der nicht ganz nach unten ausgezogene Rahmen links von A, B, C bedeutet, daß die Bewohner FG in der Ferne weilen. F ist die Russin, außer durch den Zopf gekennzeichnet durch den breit abgesetzten Rock H. Ihre Neigung zu ihrem Gatten wird durch die zwischen beiden befindlichen gekreuzten Liniensysteme ausgedrückt. Außerdem geht von der Figur der Russin eine Linie I aus, die die Linien K und L durchschneidet. Diese Linien K und L symbolisieren die unerwiderte Neigung der Jukagirin zu dem verheirateten Russen. Diese Neigung wird durch die Linien I zerschnitten. Daß die Gedanken des trauernden Mädchens aber trotzdem bei dem Geliebten weilen, wird ausgedrückt durch das Liniengewirr M, welches diese Gedanken darstellt. O ist ein Jukagire, dessen Gedanken N dem Mädchen nachhängen. P und Q sind zwei Kinder des Paares F und G.

Ebenso urwüchsig als Bilderschrift, aber ungleich farbenprächtiger sind die Malereien an den

la = Feuer (Rauchsäule)
bili = geflügelte Termite
dsa = Auge (Nase, Mund, Augenbrauen sind angedeutet)
bu = Flinte (Pulverkörner)
dsi = Wasser (Wellenschlag)
pi = fliegen (Flügel)
dani = hören (Ohren)
ki = schlafen (hockender, nach Art der Neger schlafender Mann)
deni = hängen (Haken)
fa = kochen (emporsteigender Rauch)

Abb. 13. Silbenschrift der Wey, Westafrika

Klub- oder Männerhäusern auf den Palauinseln im bisher deutschen Mikronesien im Stillen Ozean. Dort leben die jungen Männer des Stammes in solchen architektonisch und künstlerisch gleich hervorragenden Gebäuden zusammen, während die Häuser der Einzelfamilien ungleich bescheidener gehalten sind. Der hier in Abb. 7 (s. Beil.) wiedergegebene Giebel bildete eins der meist bewunderten Objekte der Ausstellung „Vorstufen und Ersatzmittel der Schrift in Urzeit und Gegenwart" des Leipziger Völkermuseums auf der „Bugra" von 1914; heute liegt das wertvolle Objekt wegen des leidigen Platzmangels in einem Schuppen des Grassimuseums begraben.

Die mit Korallenkalk auf die Giebelwände, die Tragbalken, die Sparren, kurz überallhin gemalten Bilderreihen sind noch weder Satz- noch Wortsymbol; sie stellen vielmehr bloße Schilderungen von Sagen und Mythen in szenischer Anordnung dar, die jedermann nach seiner eigenen Ausdrucksweise kommentieren kann. Trotzdem sind sie zu einem wichtigen Hilfsmittel der Tradition geworden, indem der Sagenschatz des Volkes durch sie in durchaus zuverlässiger Form von Generation zu Generation übertragen worden ist und übertragen werden kann.

Als letztes Beispiel einer reinen Vorstellungsschrift sei ein afrikanisches Vorkommnis erwähnt. Es ist die *Nsibidi* genannte, erst 1905 entdeckte Bilderschrift, von der wir in Abb. 8 einige wenige Belege vorführen wollen. Gebraucht wird das Nsibidi im Gebiet östlich des unteren Niger bis nach Nordwestkamerun hinüber. Nach den wenigen bisher fließenden, durchaus nicht zuverlässigen Quellen soll das Nsibidi einmal die Geheimschrift einer bestimmten Gesellschaft sein, die sich seiner als Zaubermittel bediene. Nach anderer Angabe bemalen sich alle jungen Frauen und Mädchen ihr Gesicht mit Nsibidizeichen, so daß man oftmals die ganze Lebens- und Liebesgeschichte aus dem Antlitz der Schönen herauslesen könne. Eine sprachliche Bindung fehlt auch hier noch gänzlich.

B) Die Satzschrift

Ein Beispiel typischer Satzschrift haben wir bereits im Walam Olum kennengelernt; durch die Generationen hindurch geübte Wiederholung des Textes zu den Bildern ist der Text stereotyp, unveränderlich geworden, d. h. der *große Fortschritt der sprachlichen Bindung* ist damit im *Prinzip erreicht*. Etwas Analoges findet sich bei dem bekannten Volk der Ewe im südlichen Togo, wo Sprichwörter bestimmten Wortlautes durch bereits reichlich abgeschliffene Bilder wiedergegeben werden. Abb. 9a zeigt ein gestreiftes Tuch und eine Nadel. Der Text dazu heißt: Die kleine Nadel näht ein großes Tuch; zu deutsch etwa: Kleine Ursachen, große Wirkungen. Abb. 9b stellt zwei Gegner mit Bogen und Pfeilen dar. Der Sinn ist: Beide Gegner können nicht standhalten; einer muß weichen (Der Klügere gibt nach?).

In das Kapitel bewußter Erfindungen gehört eine Satzschrift, die auf einen Indianer in der Nähe des Titicacasees in Südamerika zurückgeht. Im allgemeinen weiß man heute, daß manche

grundlegende Erfindung letzten Endes mehr eine zufällige Entdeckung gewesen ist; auf dem Gebiete der Schrift haben wir indessen mehrere Systeme, die tatsächlich dem folgerichtigen Denkprozeß je eines Einzigen ihr Dasein verdanken. Unter den Silbenschriften werden wir allein in Afrika zwei derartigen Vorkommnissen begegnen.

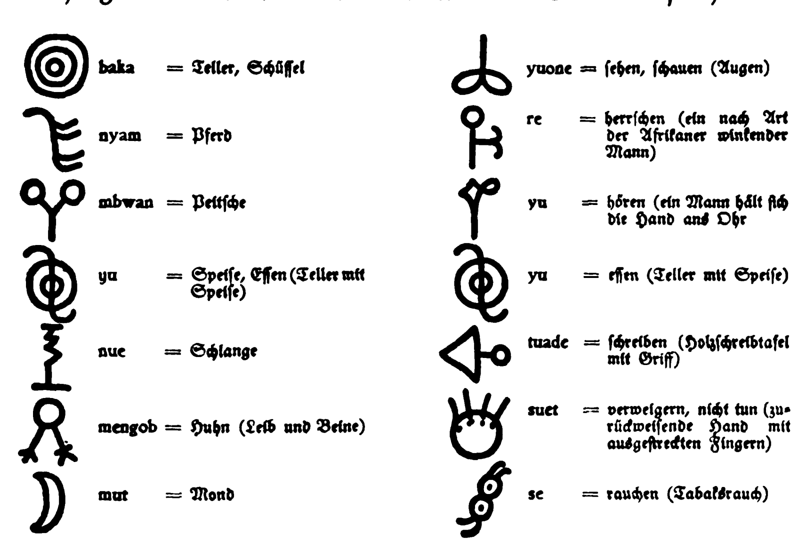


Abb. 14. Wort- und Silbenschrift von Bamum, Westafrika

In dem südamerikanischen Fall handelt es sich um die Bilderschrift, die ein vollkommen unzivilisierter Indianer um 1850 für seinen Privatgebrauch erfunden hatte, von wo sie dann in das umwohnende Volk gelangte und allgemein gebraucht wurde, bis eine Seuche alle Schriftkundigen vernichtete. Dem armen, christianisierten Teufel muß der Wortlaut der Katechismusgebote viel Kopfzerbrechen verursacht haben. Um Anhaltspunkte zu gewinnen, hat er sich deshalb Bilder erdacht, die ihm das Festhalten des Textes erleichterten. Der Reisende von Tschudi fand so den ganzen Katechismus säuberlich auf ein Fell gemalt, wobei die Zeilen im allgemeinen von links nach rechts und dann von rechts nach links verlaufen. Nur beim Aufhören eines Abschnittes rechts fängt der neue wieder links an. Abb. 10 zeigt die von rechts nach links zu lesende zehnte Zeile mitsamt dem dazu gehörigen Wortlaut. Man wird anerkennen müssen, daß die Zeichnungen bei allem Abschliff zu mnemotechnischen Zwecken recht wohl zu brauchen sind.

C) Wort- und Silbenschrift.

Wirkliche Wortschriften gibt es, wie bereits betont wurde, in reiner Form lediglich in Gestalt des Chinesischen, wo jedes Bild eben ein ganzes, wenn auch nur einsilbiges Wort bezeichnet. Eine Lautschrift in unserem Sinn wäre in China aus dem Grund unmöglich, weil die Sprache nur aus der Kombination verhältnismäßig weniger Silber besteht (im Nordchinesischen aus rund 420), die sich naturgemäß dauernd wiederholen müssen, so daß sehr zahlreiche Begriffe in eine einzige Lautgruppe fallen, oder, was dasselbe sagen will, das gleichlautende Worte sehr verschiedenartige Bedeutungen besitzen. Zwar kennt die Sprache das Hilfsmittel des sogenannten Tonakzents, musikalisch abgestufter Töne, die jedem Wort fest anhaften, doch lassen sich diese nicht wohl schreiben, so daß es eben bei einem bestimmten Zeichen für jedes einzelne Wort bleiben muß. Im übrigen zeigt das Chinesische in seinen Formen dieselbe Entwicklung vom rein naturalistisch gezeichneten Gegenstand oder Vorgang zum ebenso rein geometrischen Abschliff, wie alle übrigen hohen Schriftarten auch.

Von den beiden alten mittelamerikanischen Bilderschriften steht uns diejenige der Maya noch als ein fast ungelöstes Rätsel gegenüber. Da sie wie das Chinesische eine ebenfalls vorwaltend ein-

silbige Sprache darstellt, kehren die Wortzeichen auch hier in selbständigen Bildern wieder, die die Gestalt eines abgerundeten Rechtecks aufweisen. In Abb. 11 stellen die obere und die linke Reihe solche abgeschliffenen Zeichen dar. Die rechts davon stehenden Figuren wiederholen dieselbe Bedeutung in der bereits erwähnten Form einer monumentaleren Bilderschrift. Der Inhalt des Ganzen ist der folgende.

1 ist der Todesgott des betreffenden Jahres, 2 ein Altar mit dem Zeichen für Feuer, 3 und 4 stellen Gefäße mit einer Opfermahlzeit dar, 5 und 6 das Zeichen für Affe und die Zahl 6 (Horizontalstrich = 5, der Punkt darüber = 1). In der wagerechten Reihe (7) bedeutet die rechte Figur „Herr", die mittlere „Unterwelt", die linke den Jahreswechsel. Das Ganze besagt, daß ein neues Jahr beginnt, regiert vom Todesgott, dem Herren der vier Unterwelten.

Das Aztekische, soweit es zur Silbenschrift emporgestiegen war, entsprach der Stufe unseres Rebus: man gebrauchte die Silben ohne Rücksicht auf ihre ursprüngliche Bedeutung, wie die in Abb. 12 gegebenen Beispiele beweisen. Das Heranziehen von bloß ähnlich lautenden Silben oder Wörtern ohne Rücksicht auf die Rechtschreibung und die genaue Lautwiedergabe entspricht etwa der Freiheit, die wir in unserem Rebus anwenden, wenn wir z. B. das Wort „Barbier" durch die Zeichnung eines Bartes und eines Gefäßes wiedergeben, dessen Inhalt unzweideutig auf Bier hinweist. Das t in Bart erachten wir für unwesentlich.

Die beiden afrikanischen Silbenschriften sind, wie bereits erwähnt wurde, die Erfindung je eines einzelnen. Für das Volk der Wey in Liberia ist das Momoru Doalu Bukere, der 1834, allerdings wohl unter europäischem Einfluß, ein System von mehreren hundert Silbenzeichen erfand. Wie die kleine Probe in Abb. 13 zeigt, waren das ursprünglich unverkennbare Bilder derjenigen Dinge oder Tätigkeiten selbst, die man lautlich darstellen wollte. Heute sind die meisten Bilder bereits so abgeschliffen und dem Laut angeglichen, daß bis zur reinen Lautschrift nur noch ein kleiner Schritt zu tun wäre.

Die Schrift von Bamum ist die Erfindung Nyoyas, des Herrschers dieses erst nach 1900 entdeckten Reiches in Nordwestkamerun. Nyoya ist ein recht intelligenter Neger, der außerdem noch einen neuen Baustil und eine neue Keramik eingeführt und den früher recht hochstehenden Bronzeguß neu belebt hat. Der ideographische (bilderschriftliche) Charakter tritt in seiner Schrift, wie Abb. 14 lehrt, noch weit deutlicher zutage als bei der Weyschrift, doch werden auch hier die einzelnen Silben bereits ohne Rücksicht auf ihre Bedeutung verwendet.

D) Die Lautschrift.

Für diese höchste Stufe der Schrift haben wir, von den wenigen erwähnten schwachen Anläufen abgesehen, bei den Naturvölkern keinerlei Belege mehr; sie sind so weit nicht gelangt. Ob das ohne das störende Dazwischentreten des Weißen geschehen wäre, steht dahin, ist aber ohne weiteres anzunehmen, schon weil die Entwicklung jeder Schrift dazu drängt. Daß von allen Rassen gerade die weiße allein das Endziel der Laut- oder Buchstabenschrift erreicht hat, mag zu einem Teil an ihrer glücklichen Begabung liegen; ausschlaggebender dürfte indessen die Länge der Zeit gewesen sein, die unserer Schrift für ihre Entwicklung von der bloßen Gedanken- oder Vorstellungsschrift an zur Verfügung gestanden hat. Das involviert ohne weiteres die Forderung, daß sie erheblich über das

Jahr 1000 v. Chr., wo sie uns bereits als Buchstabenschrift entgegentritt, zurückreicht. Ob die früheren Phasen dabei im Osten gelegen haben, wie man bisher allgemein annahm und zumeist auch noch heute glaubt annehmen zu dürfen, oder ob das neolithische oder gar spätpaläolithische Südwesteuropa die Urwiege des Alphabets ist, wie einige kühne Neuere glauben nachweisen zu können – das ist zur Stunde noch nicht sicher zu entscheiden; dazu bedarf es erst noch zahlreicher weiterer Funde, Studien und Untersuchungen.

Grundsätzlich wiederholen möchte ich als Ethnograph indessen jene beiden bereits gestreiften Momente, die bei dieser Frage bisher noch sehr mit Unrecht außer acht gelassen worden sind. Das ist einmal die Bedürfnisfrage, sodann die der Begabung. Das Bedürfnis nach einem Verständigungsmittel über Zeit und Raum ist selbst für ganz niedrige Kulturen nicht zu leugnen; Beweis: die Botenstäbe bei den Australiern und Buschmännern, mit denen man sich zwar keine förmlichen Zuschriften zuschickt, die aber beim Verkehr unter jenen Stämmen immerhin eine nicht geringe mnemotechnische Rolle spielen. Sodann eine Art Gegenstandsschrift aus konventionell geformten Hölzern, die bei den Wedda auf Ceylon bis vor rund 100 Jahren als gangbare Schrift in Gebrauch war. Für weitere Beispiele muß ich wiederum auf Weule, „Vom Kerbstock zum Alphabet'" verweisen.

Und die Begabung? Wie schon gesagt wurde, ist der einzelne Wilde im allgemeinen nicht unintelligenter als die Angehörigen der Kulturvölker auch. Wenn er gleichwohl weder in seinem allgemeinen Kulturstand noch in der Schrift zu unserer Höhe emporgeklommen ist, so haben dem sicher vielerlei Umstände entgegengewirkt, am meisten aber doch wohl der, daß sein bisheriges System für die Bedürfnisse seiner einfachen Lebensführung vollkommen ausreichte. Er bedurfte keines vollkommeneren. Das ist ja gerade das Beneidenswerte an den Naturvölkern, daß ihre Kultur in sich vollkommen harmonisch ist, was wir von der unseren keineswegs behaupten können.

Bemerkungen

[1]) Gustaf Kossinna, Die deutsche Vorgeschichte eine hervorragend nationale Wissenschaft. 3. Aufl., Würzburg 1921; K. Schuchhardt, Alteuropa in seiner Kultur- und Stilentwicklung. Straßburg und Berlin 1919; G. Wilke, Südwesteuropäische Megalithkultur und ihre Beziehungen zum Orient. Würzburg 1912.

[2]) K. Weule, „Vom Kerbstock zum Alphabet", Stuttgart 1915.

[3]) K. Weule, Negerleben in Ostafrika; 2. Aufl. Leipzig 1909. Ders., Vom Kerbstock zum Alphabet; Stuttgart 1915.

Schrift und moderne Graphik

Von Richard Braungart (München)

Wenn im Zusammenhang mit Graphik von Schrift die Rede ist, so weiß jeder einigermaßen Kundige, daß es sich nur um angewandte oder Gebrauchsgraphik handeln kann. Denn die Verwendung von Schrift in der freien Graphik, d. h. innerhalb der bildlichen Darstellung selbst und nicht etwa als Unterschrift für Bildtitel, Künstlernamen, Verlagsvermerk usw., ist doch wohl eine Ausnahme und kann ihren Grund nur in besonderen, durch das Thema gegebenen Voraussetzungen haben. Aber auch dann wird man nicht von einem inneren, stilistischen Zusammenhang zwischen dem Schriftcharakter und dem graphischen Stil, beziehungsweise der Technik des

Blattes sprechen können. Wenn es sich z. B. bei Straßendarstellungen um Aufschriften auf Schildern, Schaufenstern usw. handelt, so werden sie eben sozusagen naturgetreu nachgebildet sein, und die Einheit von Schrift und Gegenstand der Darstellung ergibt sich dann durch die Logik des Motivs von selbst. In solchen Fällen ist die Schrift nicht Schrift im engeren, eigentlichen Sinne, sondern Darstellungsobjekt wie irgendetwas anderes. Über die Unterschriften bei modernen Schriftdrucken von Radierungen, Stichen usw. ist nur wenig zu sagen. Sie sind weit entfernt von der üppigen Aufmachung, wie sie z. B. das 18. Jahrhundert geliebt hat. Ihr Wesen ist Sachlichkeit, und meist ist es eine einfache, klare Antiqua (in der Regel Druckschrift, seltener Kursivschrift), die verwendet wird. Von einer besonderen Zusammenstimmung der Unterschrift mit dem Charakter eines graphischen Blattes ist nur selten etwas zu bemerken, vielmehr wird die Unterschrift als ein durchaus Neutrales, mit der Graphik nicht organisch Verbundenes, bewußt Selbständiges empfunden. Künstlerisch kann diese Methode selbstverständlich im allgemeinen nicht befriedigen, aber ihren Zweck erfüllt sie. Und da sie ja auch in den allermeisten Fällen gar nichts anderes will, so wird man sich damit abfinden müssen.

Ganz anders liegen die Dinge, und zwar von jeher, bei der angewandten Graphik. Hier ist die Schrift immer ein wesentlicher, allerdings funktionell nicht selbständiger, aber künstlerisch doch auch getrennt schätzbarer Bestandteil der Arbeit gewesen. Und es ist klar, daß von einer vollkommenen Leistung nicht gesprochen werden kann, solange Schrift und Bild technisch und stilistisch sich nicht zu einer Einheit zusammenschließen. Diese innere und äußere Harmonie ist geradezu das Problem der beschrifteten Graphik; und wir wollen versuchen, uns in gebotener Kürze darüber Rechenschaft zu geben, bis zu welchem Grade es die moderne Graphik verstanden hat, dieses Problem zu lösen. Wir dürfen freilich, bevor wir überhaupt Beispiele zu nennen uns bemühen, als Tatsache feststellen, daß unserer Zeit eine solche Fülle von guten Problemlösungen auf diesem Gebiet gelungen ist, wie wohl noch keiner anderen zuvor. Jedenfalls hat das seinen Grund auch darin, daß die Gegenwart sich nicht wie frühere Zeiten an einen bestimmten, strengen Stil gebunden fühlt, sondern daß jeder vergangene Stil ohne weiteres als solcher oder in irgendeiner Verbindung mit dem Zeitstil möglich ist, welch letzterer zwar zeittypisch, aber doch keineswegs allgemein anerkannt und im Gebrauch ist. Aus dieser Vielheit von Stilen und aus der jedem einzelnen zustehenden Freiheit, für seine Zwecke das ihm am geeignetsten Erscheinende zu verwenden, ergibt sich eine kaum übersehbare Menge von möglichen Lösungen gestellter Probleme. Und man kann wirklich sagen, es sei unter diesen Umständen heute überhaupt kaum mehr denkbar, daß ein Künstler bei irgendeiner Aufgabe in Verlegenheit geraten könne; ist doch tatsächlich alles erlaubt, mit alleiniger Ausnahme dessen, was seinen Zweck verfehlt.

Die allergrößte, weil tatsächlich unbegrenzte Fülle von Beispielen gut beschrifteter Graphik bietet das heute bereits unübersehbare Gebiet der angewandten Graphik, die Werbezwecke verfolgt, also das Plakat und die ihm verwandten Zweckgraphiken, wie Inserate, Geschäftsdrucksachen, Packungen, Reklamemarken usw. Alle diese Dinge sind Erzeugnisse des modernen Bedarfs. Ihr Stil ist durch praktische Notwendigkeiten bedingt, je zwingender, desto besser für sie und für uns, die wir ja in solchen Fällen Versuchsobjekte sind. Und sie unterstehen alle den Gesetzen der Zweckkunst, die mit diesen Zwecken erst geboren worden sind und sich ihnen mit äußerster, früher nicht

gekannter Beweglichkeit anzupassen gelernt haben. Eines der wichtigsten dieser Gesetze aber ist die Übereinstimmung von Schrift und Bild, die beide erst in ihrer bruchlosen Verbindung ein werbekräftiges Ganzes ergeben. Dem scheint das reine Schriftplakat, das vor allem durch Lucian Bernhard in Berlin zu hoher Vollendung entwickelt worden ist, zu widersprechen. Aber das ist eine Täuschung; denn in Wirklichkeit liegt die Sache so, daß gerade durch das Schriftplakat, und wäre es auch das vollkommenste von der Welt, das Verlangen nach dem viel eindrucksvolleren und plakatmäßigeren Bildplakat immer wieder geweckt und genährt worden ist. Und auch die Künstler muß es doch am Ende weit mehr reizen, eine werbekräftige Bildidee und einen vorgeschriebenen Text zu einer wirksamen Einheit zu verbinden, als eine Schrift allein irgendwie zur Geltung zu bringen.

Wir hätten eine endlos lange Reihe von Namen aufzuzählen, wenn wir alle jene nennen wollten, die heute in der Werbegraphik Einwandfreies in der Kunst der Zusammenstimmung von Bild und Schrift leisten. An Stelle der vielen mögen darum einige wenige besonders bezeichnende stehen: der schon erwähnte Lucian Bernhard, Jupp Wiertz, Karl Michel, R. L. Leonard, Ferdy Horrmeyer, O. H. W. Hadank, Ludwig Hohlwein, Fr. H. Ehmcke, J. Gipkens, Paul Neu. Das ist natürlich eine Auswahl, die bei der Überfülle des vorhandenen Materials einen ziemlich willkürlichen Eindruck machen muß. Aber es dürfte doch schwer sein, eine andere Reihe von Namen herzusetzen, die mit ähnlicher Schlagkraft die Existenz geheimer Zusammenhänge zwischen Schrift und Bild belegte. Eine allgemein gültige Regel läßt sich freilich aus diesen Beispielen nicht ableiten, es wäre denn die, daß die geforderte Übereinstimmung bei aller Gesetzmäßigkeit doch immer eine rein gefühlsmäßige sein wird. Der geschulte und vor allem der geborene Gebrauchsgraphiker weiß in jedem einzelnen Falle genau, ob er die Schrift in einen auffallenden Gegensatz zum Bild setzen oder die bestimmenden Linien, den Rhythmus des bildlichen Teiles einer Gebrauchsgraphik mit der Schrift nachtasten und gewissermaßen kopieren muß. Es ist außerordentlich anregend, zu verfolgen, welch seltsame Deformierungen da manchmal Schriften (Kursiv- und auch Druckschriften) erleiden, wenn eine solche „Anempfindung" durch den Stil des Ganzen geboten ist. Es ist zuweilen, als gingen die Buchstaben in Flammen auf oder als flatterten sie im Wind: dann wieder schmiegen sie sich zärtlich an irgendeine Kurve oder Wellenlinie, deren Bewegungen genau nachahmend. Oder sie bleiben trotzig sie selbst, setzen ihr eigenes Wesen dem des Bildes entgegen und können allerdings auch so die Schrift, die immer die Hauptsache bleiben muß, zu stärkster Wirkung bringen. Selbstverständlich sind aber diese Dinge nur solange gut, als die Schrift, allen Strukturveränderungen zum Trotz, noch ohne Mühe leserlich bleibt. In diesem Punkte ist freilich immer schon unendlich viel gesündigt worden, und nicht etwa erst durch die Expressionisten und Futuristen, deren Schriften sehr häufig nur noch mit äußerster Mühe zu enträtseln sind, sondern beispielsweise auch schon durch den längst wieder gestorbenen „Jugend"stil und überhaupt durch ganze Richtungen ebenso wie durch einzelne extravagante Künstler. Im allgemeinen aber darf man feststellen, daß wenigstens von der sehr großen und noch immer im Wachsen befindlichen Gruppe der Berufs-Gebrauchsgraphiker heute nicht nur die latenten Gesetze der Verbindung von Schrift und Bild gefühlsmäßig befolgt werden, sondern auch auf die leichte Lesbarkeit der Schriften jede nur erdenkliche Sorgfalt verwendet wird. Dutzende von Beispielen, die uns täglich auf Schritt und

Tritt begegnen, belehren uns, daß es sehr gut möglich ist, bis zur Genialität originell zu sein, ohne daß die Klarheit der Schrift darunter zu leiden braucht.

Nicht sehr viel geringer ist die Zahl jener modernen gebrauchsgraphischen Arbeiten, die keine (oder höchstens zuweilen mittelbare) Werbezwecke verfolgen; dazu gehören u. a. die Exlibris und alles, was man unter dem Namen Familiengraphik zusammenzuschließen pflegt: z. B. Besuchskarten, Glückwünsche, Geburts-, Verlobungs-, Vermählungs- und Umzugsanzeigen. Bei allen diesen Arbeiten haben wir es, wie bei den Werbegraphiken, mit einer absoluten Einheit von bildlicher Darstellung und Schrift zu tun, und auch hier ist das Bild eigentlich Zugabe, im Sinne einer näheren Erläuterung oder einer Illustration der Schrift, welch letztere das Wichtigste ist und daher klar und leicht lesbar sein muß. Die, im Vergleich mit der Werbegraphik, weit größere Intimität dieser Blätter und die oft bewundernswerte Feinheit und Zartheit der Ausführung, zumal bei Radierungen, die in der Mehrzahl sind, fordern vom Künstler ein ganz besonderes Geschick in der Zusammenstimmung von Bild und Schrift. Und es ist deshalb nicht verwunderlich, daß die reizvollsten Beispiele für die Anpassung der Schrift an den Stil der Graphik nicht bei der Werbegroßgraphik, sondern bei der Gelegenheitskleingraphik gefunden werden. Wie wundervoll harmoniert beispielsweise die individuelle klassisch-feierliche und doch blutvolle Antiqua, die Klinger sich geschaffen hat, mit den meist antiken Motiven seiner Exlibris und anderen beschrifteten Graphik (Titelblätter usw.)! Wer vor solchen Beispielen nicht begreift, daß eine Schrift in einer bildlichen Darstellung nichts Störendes zu sein braucht, ja, daß sie zu einem integrierenden Bestandteil derselben werden kann, sofern sie nur aus den gleichen (graphischen) Wurzeln erwächst, der wird es nie erfassen. Oder ein ganz anderes Beispiel: Willi Geiger. Wie vortrefflich paßt zu der skizzenhaft-nervösen, spitzen Art seines Strichs die gotische Kursivschrift, die er von Anfang an fast ausnahmslos auf seinen zahlreichen Exlibris angewendet hat! Es wäre unmöglich, sich an ihre Stelle etwa eine steife Druckantiqua zu denken. Der Organismus dieser Blätter wäre dadurch vollkommen zerstört. Ein nicht zu übertreffender Meister der Bindung von Schrift und Bild ist auch Emil Orlik. Sein reiches Exlibriswerk enthält kaum ein Blatt, das nicht als Schulbeispiel für diese schwierige Kunst angeführt werden könnte. Und es ist nicht sein geringstes Verdienst, daß er die Wichtigkeit der deutlich und sofort erkennbaren Schrift beim Exlibris auch dadurch betont, daß er die Anfangsbuchstaben des Namens des Exlibrisbesitzers auf irgendeine originelle Weise zum Mittelpunkt oder wenigstens zu einem Hauptgegenstand der Darstellung macht. Von weiteren Künstlern, die besonders gute Beispiele für unser Thema gegeben haben, wären vielleicht — als kleine Auswahl aus vielen hunderten — noch die folgenden zu nennen: Georg Broel, Alfred Coßmann, Julius Diez, Bruno Héroux, Fidus, Otto Hupp, Josef Sattler, Reinhold Nägele, Heinrich Vogeler, Hubert Wilm. Von fast allen diesen Künstlern gibt es übrigens auch Beispiele für humoristische Bindungen von Schrift und Bild; und das ist verständlich; denn wenn es schon des Scharfsinns bedarf, um eine glückliche Übereinstimmung zustande zu bringen, so ist es für einen Künstler von Phantasie sehr naheliegend und verlockend, auch den Witz, der leicht zündend herüber und hinüber schlägt, als Bindemittel zu benützen. Vor allem geschieht das gerne bei Neujahrswünschen oder wenn die Künstler selbst Familienereignisse anzuzeigen haben; und man käme nicht zu Ende, wollte man auch nur das Geistvollste erwähnen, was bei solchen Anlässen auf diesem speziellen Gebiet schon geleistet worden ist.

Daß es unbedingt notwendig ist, bei beschrifteter Graphik ihre beiden Wesenselemente „innig zu gesellen", war hier nicht erst zu beweisen. Ich wollte nur davon berichten, wie es geschieht und auf welchen Gebieten zumeist und durch wen am besten. Und wenn meine Zeilen recht viele – vor allem auch jüngere – Künstler veranlassen sollten, diesen Dingen in Zukunft mehr Aufmerksamkeit als bisher zuzuwenden, so wäre der Hauptzweck meiner Ausführungen erreicht.

Vom Leben in der Schrift

Von L. R. Spitzenpfeil, Kulmbach

Die kleinen schwarzen Gesellen, die wir Buchstaben nennen und die von Tag zu Tag in Tausenden und aber Tausenden vom Auge des Kulturmenschen verschlungen werden, führen ein wundersames Leben. Alleinstehend vermögen sie nur wenig auszurichten. Erst das Zusammenwirken in Worten und Sätzen gibt ihnen jene zauberische Kraft der Gedankenübertragung mit der sie weit auseinanderwohnende Völker, sowie Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft miteinander verbinden.

So sehen wir sie in größeren und kleineren Gruppen einherziehen. Manch Häuflein hat einen Großbuchstaben als Führer. Hier trägt ein Zeichen die Unterlänge als Degen, ein anderes hebt die schwingende Fahne hoch hinauf.

Der Daseinszweck der Buchstaben verlangt, daß sie sich voneinander streng unterscheiden. Trotz gewisser Übereinstimmung im äußeren Gewande soll ein jeder seine besonderen Eigenschaften und Merkmale haben. Wo aber für zwei verschiedene Laute gleiche oder ähnliche Zeichen stehen und wo für einen Laut verschiedenartige Buchstaben gesetzt werden, da gibt es einen regelrechten Kampf ums Dasein mit allen Abstufungen der Heftigkeit und der Zeitdauer.

Wir begegnen absterbenden Formen und sehen Emporkömmlinge auftauchen. So mancher Buchstabe hat sich in seiner eigentlichen Gestalt seit Jahrtausenden nicht geändert und neben diesem Uradel suchen jüngere Geschlechter ihre neuerworbenen Rechte zu behaupten. Überall und zu allen Zeiten Bewegung und Leben, nirgends Ruhe und Erstarrung. Und dieses Wogen und Wandeln und Werden zeigt sich in der Schrift heute genau so wie ehedem, sowenig auch der Mitlebende dessen gewahr zu werden scheint. Die Schrift war niemals etwas Fertiges, etwas Feststehendes, etwas Unabänderliches, sie ist das auch heute nicht und kann es nie sein, solange es überhaupt einen geistigen Verkehr der Menschen gibt.

Mit diesem durch die Entwicklung bedingten Fluß der Bewegung ist das Leben in der Schrift noch nicht erschöpft. Es äußert sich auch bei der Darstellung der Buchstaben. Wenn wir die Schriftzeichen in ihrer einfachsten Gestalt ausführen wollen, sprechen wir vom „Gerippe" und vom „Rückgrat" und sonst vom „Stehen" und vom „Gleichgewicht", bei allzustarker Neigung auch vom „Umfallen". Mancher Buchstabe hat „Fuß" und „Kopf", ein anderer „Schenkel" und „Knie", ein dritter „Hals" und „Arm" oder „Bauch", „Schulter", „Schnabel" und dergleichen. Der Buchdrucker unterscheidet „fette" und „magere" Schrift. Durch solche Benennungen sind die an sich leblosen Zeichen mit Lebewesen irgendwie in Beziehung gesetzt.

Auch Kräftewirkungen, Funktionen, Darstellung von Naturvorgängen haben wir in Menge. Da ist der Großbuchstabe **T**; er besteht aus einem senkrechten und einem darübergelagerten wagrechten Balken: Stütze und Last, Tragen und Getragenwerden. Der Großbuchstabe **R** hat auf der rechten Seite eine Schrägstütze für den oberen Armbogen. Manchmal erhält dieser untere Zug die die Form eines „Schwunges" (R). Solche „Schwünge" treten in der Schreibschrift vielfach auf, sonderlich am Anfang der Großbuchstaben. „Schwung" kommt von „schwingen" und deutet einen Bewegungsvorgang an. Die „Welle" der Schreibschrift ist gleichfalls Ausdruck einer Bewegung. Der sogenannte Elefantenschnörkel bei manchen Großbuchstaben der Fraktur (R) versinnbildlicht das „Hängen" und „Schweben". **V** und **W** drücken das „Emporstreben" aus. Vom „Stamm" des *h* oder *n* „wächst" der zweite Zug heraus: das Bild einer „Verzweigung". Eine solche finden wir auch an der gespaltenen oberen Endigung des l oder b.

Das **S** zeigt in vielen Darstellungen eine „Windung" wie bei manchen Pflanzen. Man spricht dabei auch von einer „Schlangenform". Spiralähnliche Buchstabenteile erinnern an das „Einrollen" der Blätter oder Ranken. „Verschlingungen" zeigen sich in der Kursive und besonders häufig in der Schreibschrift. Hier haben sie zwar vornehmlich den Zweck, durch Verbindung der Buchstaben das zusammenhängende Schreiben zu erleichtern. Aber gerade das „Zusammenhängen" und „Verbinden" ist wiederum Lebensausdruck. Eine Schriftseite mit ausgesprochener Schleifenbildung kann nicht unzutreffend einem „Laub- und Rankenwerk" verglichen werden. An den sogenannten deutschen Schriften rühmt man die „knorrigen" Formen der Eiche.

Wenn der senkrechte „Schaft" eines Buchstabens mit wagrechten Ausläufern versehen ist, werden nicht selten die scharfen Innenwinkel durch weiche Übergänge ausgefüllt; sie gleichen dem Blattstoff zwischen den Rippen und der weichen Haut zwischen den menschlichen Fingern. Das „Anschwellen" und „Abnehmen" der Linienstärke – in der Antiqua ganz gesetzmäßig, in der Fraktur freier gestaltet – hat genug Anklänge in der belebten Natur; zugleich sind Wachsen und Vergehen, Auf und Ab, Stärke und Schwäche zum Ausdruck gebracht. Die wagrechten Spitzenausläufer in den gebrochenen Schriften gemahnen daran, wie in einer Reihe aufgestellte Kinder sich gegenseitig die Hände reichen (nun). Bei der Kursive und Kurrentschrift kann von einem „Aneinanderschmiegen" der Buchstaben gesprochen werden. Die Bewegung des Schreibzugs von oben links nach unten rechts (nun) teilt sich ganz unbewußt dem Auge mit. Die Fläche des Papiers wird auf diese Weise „belebt"; der Grad solcher Belebung kann sehr verschieden sein.

Die strenge Symmetrie, das Gleichmaß, das Gleichgewicht und der allmähliche Übergang zur malerisch freien Form haben viele Vergleiche im Tier- und Pflanzenreich. Wie jedes Lebewesen eine Einheit darstellt – ob wir das zierliche Reh oder das plumpe Nashorn betrachten – so verlangen wir vom Buchstaben, daß er ein einheitliches Gebilde sei und Wesensfremdes ausscheide. In der Grundform muß er das eigene Gesicht des Einzelwesens aufweisen, in der Ausdrucksform aber mit seinen Brüdern (i, n, m, u) und mit der Gesamtfamilie (der A-B-C-Reihe) übereinstimmen. So ergibt sich das Zusammenfügen zum einheitlichen Wortbild und zur geschlossenen Wirkung der Zeile und der ganzen Seite, gleichwie sich Zweige, Blätter und Blüten oder Früchte an einem Ast zum Ganzen runden. Dabei erscheinen Übereinstimmung und sich ergänzende Gegensätze wie in der Natur als Formgrundlagen und Triebkräfte zur Erzielung der inneren und äußeren Einheit.

Konrad Lange nennt als wesentliches Erfordernis eines Kunstwerks die organische Belebung des toten Stoffes. Unsere Ausführungen, die nur als Skizze zu betrachten sind, mögen zeigen, daß wir in der Schrift mehr Leben zur Sichtbarkeit gestalten, als man sonst anzunehmen geneigt ist.

Der Nützlichkeitsstandpunkt sieht in der Schrift vielfach nur die typischen, fest bestimmten Zeichen, die nun einmal notwendig sind für den allgemeinen Verkehr, für die sichtbare Wiedergabe der Sprache. Allein der Zweckgedanke kann nicht verwirklicht werden ohne eine bestimmte Darstellung. Und dazu bedürfen wir irgendeines Werkstoffes und gewisser Geräte. Aus Stoff und Werkzeug ergibt sich die Arbeitsweise, das Verfahren. Gebrauchszweck und Ausführung haben – wie sonst – auch auf die Formgebung der Schrift in erster Linie einen bestimmenden Einfluß. Über allem aber steht der Mensch mit seinem Schaffensdrang, etwas ihm Eigentümliches hervorzubringen, mit seinem Streben nach lebensvollem Ausdruck, mit dem ordnenden Sinn und dem Trachten nach Ausgleich und Wohlklang, mit den Anschauungen und Forderungen seiner Zeit und seines Volkes.

Genaue Kenntnis zwecklicher und stofflicher Voraussetzungen und deren Beherrschung gilt als selbstverständlich; aber erst darüber hinaus kann von wirklichem Gestalten, von schaffender Arbeit gesprochen werden. Was also praktisch notwendig und technisch bedingt ist, müssen wir seelisch durchdringen. Dadurch erheben wir es zum Ausdruck unseres inneren Seins.

So war die Schrift von jeher ein Spiegel des geistigen Gesamtlebens, ja, in gewissem Sinne ein Gradmesser der Kultur.

Die römischen Großbuchstaben haben klare, knappe, regelmäßige Formen, bei denen Gerade und Bögen im rhythmischen Wechsel sich gegenüberstehen. Dahinter sehen wir einen festlichen Zug in gemessenem Schreiten und vorangetragene Tafeln mit den Buchstaben S. P. Q. R. – Senat und Volk der Römer.

Betrachten wir dagegen die wohlgerundeten Züge unzialer Schriftformen. Sie zeigen die breite Ruhe, die Feierlichkeit und den Glanz höfischen Lebens des frühen Mittelalters, wie die Schilderungen unserer Heldensagen: Uns ist in alten mären wunders vil geseit.

In den hohen gotischen Buchstaben, nahe aneinandergedrängt, spiegeln sich die schmalen winkeligen Gassen spätmittelalterlicher Städte und deren himmelanstrebenden Spitztürme: bei aller äußerlichen Enge innerlich Reichtum und Festigkeit.

Die Fraktur ist der Ausdruck behaglich-freien Bürgerlebens der deutschen Renaissance, insbesondere in der ornamentalen Ausgestaltung der Großbuchstaben, die wie Zimmergerät und Hausgiebel mit anmutigem Zierat versehen. –

Und die Schrift unserer Zeit?

Insofern die Seele stark genug ist und unabhängig von zeitlich und räumlich entfernten Kulturinseln, werden ihre Äußerungen beredte Zeugen sein unseres Lebens und Strebens. Wie in aller Kunst, so auch in der Schrift!



Individualismus und Stil

Von Oskar Beyer

Unbeschadet aller Bemühungen der Künstler und Ästhetiker, die Kunst aus und für sich selber, also rein formal zu verstehn, wird ihre kulturelle und psychologische Bedingtheit doch nie geleugnet werden können: es ist eine feste Tatsache, daß das Kunstwerk ein Spiegel des Menschlichen ist, daß es den Menschen restlos offenbar macht, der es schuf, daß es deutliche Kunde gibt von der Zeit, in der es entstand, daß der „Zeitgeist" abgelesen werden kann aus jedem Einzelwerk und der Gesamtheit aller Produktionen, die innerhalb eines bestimmten Zeitabschnitts in die Erscheinung treten.

Wenn nun die Frage nach der Situation unserer Graphik erhoben werden soll, so ist unser Auge nicht allein auf das Gegenwärtige, sondern auch zugleich nach rückwärts und nach vorwärts gerichtet, alles Heute ist mit einem Gestern verknüpft und bereitet ein Morgen vor, ohne ein Nachdenken über das Woher? und Wohin? können wir nicht auskommen. Ferner müssen wir uns gegenwärtig halten, daß diese Frage nur eine Teilfrage ist, da sie aufs engste verbunden erscheint mit der Frage nach der Situation des heutigen allgemeinen Kunstbetriebes; und schließlich stehen auch noch die den lebendigen Menschen bewegenden heutigen Kulturprobleme gebieterisch und unabweisbar im Hintergrund. Eine Fülle sehr schwerwiegender Fragen stürzt sich hier auf einmal über uns, deren wir uns irgendwie erwehren müssen — sofern überhaupt schon heute Antworten möglich sind, soweit wir uns an dieser Stelle mit ihnen befassen können, soll es geschehn im Hinblick auf graphische Erscheinungen, da diese uns hier an erster Stelle interessieren müssen, obwohl eine solche Beschränkung schwierig wird angesichts des Charakters unserer Erörterung, die mit allgemeinen, stilpsychologischen und kulturphilosophischen Fragen sich befaßt.

Die Situation der heutigen Graphik scheint mir nun vor allem durch den Hinweis auf zwei Momente verständlich und zugleich gekennzeichnet zu werden: einmal wird sie bestimmt durch den Charakter unserer Zeit, die in ausgesprochenstem Maße Übergangsepoche ist und alle Merkmale einer solchen in zum Teil sehr krasser Form enthält. Altes und neues Wollen wirkt heute unmittelbar nebeneinander, die Gegensätze sind außerordentlich schroff, es muß infolgedessen auch viel Kampf und Mißverständnis und zähes Ringen um die Vorherrschaft bemerkbar sein. Dieser Kampf übertrifft an Leidenschaft alles sonstige uns bekannte Aneinanderstoßen alter und neuer Stilbestrebungen, da das neue Wollen ungewöhnlich explosiv in die Erscheinung tritt, da es, gemessen an dem bisher mächtigen Wollen und Wirken, nicht als ein nur relativ neues, sondern als ein grundsätzlich neues sich uns darstellt, da wir beobachten können, wie sich zwei miteinander schlechthin unversöhnliche Gesinnungs- und Ausdruckswelten gegenüberstehen, die kaum an einen Ausgleich denken lassen. Ähnlich wie heute mag es etwa beispielsweise ausgesehen haben, als neben der spätantiken hellenistischen Kunstwelt plötzlich Dokumente einer völlig andersartigen Kunstgesinnung, der urchristlichen, zum Vorschein kamen: beides unversöhnliche Gegensätze, jeder dieser Stile gebunden an eine ganz verschiedene Auffassung vom Wesen, von den Aufgaben künstlerischer Leistung, jeder von ihnen abhängig von einer ausgeprägten Weltanschauung, einem spezifischen Lebensgefühl, das kein zweites

neben sich dulden konnte, ohne sich aufzugeben, jedes aus schroff unterschiedenen gesellschaftlichen und bildungsmäßigen und geistigen Voraussetzungen erwachsen.

Das Zweite, wodurch die heutige Kunst, einschließlich der Graphik, entscheidend bezeichnet wird, ist die geradezu unermeßliche und kaum noch übersehbare Vielheit und Mannigfaltigkeit der stilistischen Ausdrucksformen, der wir uns täglich gegenübersehn. Es ließe sich denken, daß zugleich mit dem Vorhandensein zweier gleichzeitig schroff nebeneinander bestehender Kunstwelten, der alten und der neuen, nun auch eine durchaus klare und eindeutige allgemeine Lage geschaffen sei, und zwar so, daß jede derselben einen in sich vollkommen einheitlichen Stilzusammenhang aufweisen könnte. Nun aber machen wir immer wieder die Erfahrung, daß sowohl auf der einen, als auch auf der anderen Seite eine solche stilistische Einheitlichkeit in einem nur sehr bedingten und niederen Grade, jedenfalls keineswegs in jenem höchsten Sinne vorhanden ist, den wir für unsere Betrachtung in Anspruch nehmen müssen. Auf der einen, wie auch auf der anderen Seite erleben wir das gleiche Schauspiel: es gibt unzählige Schulen und Richtungen und Gruppen, es gibt unendlich viele Individualitäten, die alle um den Sonderausdruck ihres künstlerischen Eigenwillens bemüht sind, aber es gibt keinen großen Gesamtstil, der sie alle zusammenfaßt. Dieser „Gesamtstil" aber – darin stimmen wohl die Künstler und Theoretiker aller Parteien überein – ist eine der Hauptangelegenheiten, eins der Hauztziele jeder künstlerischen Entwicklungsperiode; er kann nicht künstlich herbeigezwungen werden, sondern er entsteht, und zwar unter ganz bestimmten kulturellen und geistigen Voraussetzungen und Grundbedingungen, über die wir uns immer nur dort Klarheit zu verschaffen suchen müssen, wo tatsächlich Stil im hohen Sinne des Wortes angetroffen wird. Es kann unter „Stil" allerlei verstanden werden, was an der Oberfläche bleibt, was man besser und entsprechender als „Mode" bezeichnen sollte – wir haben es aber mit einem tieferen, umfassenderen Stilbegriff zu tun und setzen ihn in engste Beziehung zu Lebensformen, zu geistigen Bedürfnissen und Ausdrucksnotwendigkeiten. Denn es macht einen sehr entscheidenden Unterschied, ob ein Kunstwerk Ausdruck einer großen völkischen Gemeinschaft, oder ob es Ausdruck einer herrschenden Gesellschaftsschicht, oder aber schließlich ob es persönlich-einmaliger Ausdruck eines auf sich selbst gestellten Individuums ist; und ferner ist es von größter Wichtigkeit, ob es eine Gesinnung widerspiegelt und auf geistige oder religiöse Bedürfnisse zurückdeutet, oder aber ob ihm keinerlei geistige Werte zugrunde liegen, und es nicht mehr als photographiemäßige Wiedergabe von Gegenständen erstrebt, und seine Bedeutung nicht über die einer Modeerscheinung hinausreicht. Unter Stil verstehen wir, müssen wir verstehen die künstlerische Gesamtphysiognomie eines Zeitabschnittes oder eines Volkes, und die Forderung Nietzsches: daß die „Einheit des künstlerischen Stiles in allen Lebensäußerungen eines Volkes" immer und überall das entscheidende Merkmal wahrhafter Kulturen sei, besteht noch immer zu Recht.

Es sei nachdrücklich festgestellt: es ist das Schicksal unserer künstlerischen Gegenwart, daß wir (auf der einen, wie auf der anderen Seite) zwar eine Unmenge von Handschriften (sogenannten Stilen), daß wir aber keinen wahren Stil besitzen, der einer ganzen Zeit, einem ganzen Volk sein Gepräge gibt. Im Verlauf unserer weiteren Betrachtungen wird deutlich werden, daß wir einen solchen Gesamtstil auch gar nicht besitzen können, da die kulturellen und künstlerischen Entwicklungsbedingungen, aus denen unser Leben und Wirken sich erklärt, keineswegs derart zugeschnitten waren, daß wir ihn hätten erwarten dürfen. – Man hat sich nun allerdings daran gewöhnt, zugunsten der

Klärung und Übersichtlichkeit, immer von „Stilen" zu sprechen, die unser Zeitalter, das 19. und den Anfang des 20. Jahrhunderts bestimmen; und tatsächlich erkennt man bei näherem Zusehen immer ein getreues Spiegelbild der Bedürfnisse und Bestrebungen der ganzen Volksgesamtheit, ja, wir können sogar eine ausgesprochene Einheitlichkeit und Übereinstimmung in allen Formen zugeben, die hierzulande erzeugt wurden und heute noch erzeugt werden. Alle diese Richtungen des Historismus, Realismus, Naturalismus, Impressionismus in der deutschen bildenden Kunst enthielten wirklich ein genaues Abbild der geistigen Gesamthaltung des Volkes und der Zeit, einer Haltung, die weltanschauungsmäßig als Materialismus und Individualismus bezeichnet werden muß. Aber trotz großer Verdienste und Errungenschaften im einzelnen können wir uns nicht entschließen, diesen Richtungen stilbildende Kraft und Bedeutung zuzugestehen. Denn Stil war immer Ausdruck von Gemeinschaft, von „Einheit der Volksempfindung", Stil war immer Ausdruck geistig bedeutsamer Einstellung, war Ausdruck organisch geordneter Lebensformen, gesunder Instinkte und lebendiger Beziehungen zur lebendigen Natur – hier aber hat man es mit Stilversuchen aus dem Geist der Zivilisation, der „Bildung", der Naturferne heraus zu tun, sie können infolgedessen keinerlei gemeinschaftsbildende Tendenzen haben, ja, sie leben vom Gegenteil dessen, was als erste Voraussetzung für jede wahre Stilbildung gelten muß – von geistiger Bedeutung kann hier keine Rede sein! – Die alte Kunstwelt, von deren Produktionen wir heute noch überflutet sind, steht und fällt mit dem Prinzip des Individualismus. Die persönliche Eigenart des Künstlers, die von anderen Handschriften unterscheidende Sonderhandschrift, gilt hier als ausschlaggebender Wert, die „persönliche Note" eines malenden oder zeichnenden oder formenden Einzelwesens ist die letzten Endes als entscheidend geltende Kunsttat, die seine kunsthistorische Bedeutung und Einordnung zu rechtfertigen vermag. – Die Gewohnheiten und Absichten der alten Richtungen wollen wir hier nur feststellen und kennzeichnen, wir müssen sie als notwendig zu begreifen, sie als notwendiges Resultat einer logischen Entwicklung zu verstehen suchen: sie sind nämlich Folgeerscheinungen jener künstlerischen Bestrebungen, die das westliche Europa seit der Renaissance wieder (oder teilweise auch erstmalig) zu beherrschen begonnen hatten, sie sind Folge einer immer energischeren und bewußteren Wendung zur Natur-„Darstellung", d. h. aber zum Naturalismus und zum Individualismus (beides hängt aufs engste zusammen!). Während nämlich das Mittelalter seine Stärke in der geistig-religiös gebundenen Gemeinschaft hatte und sich deshalb in so eminenten Sinne als stil- und ausdrucksmächtig bewies, gelang es einer neuen, das naive Gefühl durch den Intellekt ersetzenden und das unbeschränkte Recht der Persönlichkeit verkündenden Bewegung, die aus dem Geist der Gemeinschaft erzeugten und an ein unverbrauchtes (im Religiösen gipfelndes) Gefühlsleben gebundenen Stilformen und -traditionen wieder siegreich, und zwar auf Jahrhunderte siegreich, zu verdrängen und vergessen zu machen. Die Fülle der künstlerischen Handschriften, die ebenso zahllose untereinander verschiedene „Persönlichkeiten" zur Voraussetzung haben, das Chaos von Stilversuchen, das sich als Stillosigkeit beweist, das alles ist nun aber notwendiger Ausdruck einer durchaus ungesammelten, uneinheitlichen Zeit, eines Volkes, das zahllose künstlerische Individualitäten, zahllose Talente in sich birgt, deren jedes ausgesprochene stilistische Sonderrechte für sich in Anspruch zu nehmen gewöhnt ist. Nur bei den seltenen, großen, überragenden Erscheinungen, die wir als „Genies" zu bezeichnen pflegen, kann übrigens dieser Anspruch im höheren Sinn erfreuliche Folgen haben, indem hier nämlich starke, überlegene,



Ernst Barlach · Gethsemane, Holzschnitt

Mit Erlaubnis vom Verlag Paul Cassirer · Berlin W 10

ins allgemeine greifende Werke entstehen — aus dem einfachen Grunde, weil die hier schaffende Persönlichkeit wirklich groß und originell geschnitten, und zwar in einem solchen Maße überlegen ist, daß sie das Recht auf einen eigenen Stil tatsächlich für sich in Anspruch nehmen darf.

Wie verhält es sich nun aber mit den neuartigen Kunstergebnissen und Stilversuchen unserer Gegenwart, die wir in der Form der sogenannten „expressionistischen" Bewegung vor Augen haben? Das Grundstreben dieses Expressionismus ist bekanntlich auf Gefühlssymbolik gerichtet und auf die Erzeugung objektiver, allgemein-gültiger, oder „absoluter" Formen. Expressionismus ohne „Geist" als überpersönliche Macht, ohne Gemeinschaft geistig lebendiger Menschen, ohne „Stil" oder wenigstens Ansätze dazu würde hinfällig sein. Der Geist wird heute erlebt, kann vorwiegend auch wieder nur erlebt werden in der Form des Ich, und diese neuen Geist-Menschen müssen wie Zerstörer und Revolutionäre wirken, und einsam und verhöhnt inmitten einer Welt von Zeitgenossen stehn, die ihre Sprache und infolgedessen auch ihr Wollen nicht versteht, die an ihre Werke völlig andersartige und unzureichende Maßstäbe anlegt; das Erlebnis des Geistigen, das diese neuen Künstler zu Zeugen eines ungewöhnlichen Weltgefühls, einer neuartigen Lebensüberzeugung gemacht hat, beginnt zwar diese vom Geistigen lebenden Menschen einander zu nähern und brüderlich zusammen zuschließen, es ist aber eben nicht zugleich auch schon das Erlebnis einer umfassenden Gemeinschaft, und die Menge außerhalb weiß kaum, was „Erlebnis" ist und mit der Kunst zu schaffen haben soll! Der überraschende Parallelismus der expressionistischen mit der frühromantischen Bewegung ist des öftern schon behauptet worden: auch die Heutigen sind, ähnlich wie die Männer vor 120 Jahren, durch einen schrankenlosen Subjektivismus bezeichnet, ja sie müssen subjektiv erleben und gestalten, da das Geistige noch überwiegend in der Form des von ihm erfüllten Ich erscheint. Hier liegt ein wesentlicher Unterschied zum Individualismus der früheren Richtungen, wo das Ich nicht etwa des Geistes wegen, sondern seiner selbst wegen wichtig genommen wurde. Der durch die psychologische Form des Subjektivismus bestimmte Ausdruckswille der jungen Künstler bedeutet nun zwar einen Weg zum Stil, aber noch lange nicht das Stilereignis selber. Man braucht sich nur eine beliebige Anzahl von ernst zu nehmenden Vertretern neuer graphischer Darstellung zu vergegenwärtigen — die Auswahl unserer Illustrationen ist in diesem Sinne aufzufassen —, so wird das unmittelbar deutlich werden. Man macht hier nämlich die Erfahrung, daß innerhalb dessen, was man als „Ausdruckskunst" bezeichnet, nicht nur ganz verschiedenartige Hauptrichtungen in bezug auf Ausdrucksmittel, sondern auch innerhalb dieser wieder ganz verschiedene Sonderstile vorhanden sind, die in kulturell, psychologisch usw. verschiedenen Voraussetzungen begründet sind. Dies beweist, daß die persönlichen Bedingtheiten eben durchaus noch nicht zurückgetreten sind, ja sie konnten auch gar nicht wesentlich zurücktreten, da unsere ganze Kultur auf persönliche Unterschiede, überhaupt auf Nuancen und auf Differenzierung eingestellt ist.

Wer vermöchte zu weissagen, wie lange noch unter dem Schatten des Vorhergehenden und Vergangenen zu leben uns beschieden ist, wer kann berechnen oder vermuten, wie schnell oder langsam die als notwendig erkannte Rückbildung von der Vielheit der Stile, die den „Stil der Stillosigkeit" ausmacht, zur Einheit des Stilwillens erfolgen wird und damit gleichzeitig das Wachsen und Erstarken einer wahren Kultur im großen Sinne. Unerläßliche Vorbedingung für einen solchen neuen Stil, für eine solche neue Kultur ist — an diesen Gedanken müssen wir uns gewöhnen —

Zusammenschluß der Individuen zu festen Einheiten, und zwar zu geistig gebundenen Gemeinschaften; das bedeutet aber ein immer entschlosseneres Abtun aller persönlicher künstlerischer Sonderrechte, alles Virtuosentums, aller Sonderhandschriften und Sonderexperimente, kraft deren sich der Einzelne bisher mit dem Nimbus des Ungewöhnlichen, der Ausnahmeerscheinung umgab. Vorbedingung zu wahren Kulturformen, mit denen zugleich sich auch der neue, von allen bewußt oder instinktiv gemeinte und gesuchte Stil erzeugen wird, ist Rückkehr zu einfachen Lebensformen und Vorstellungsformen, zu einem gefühlsbetonten Dasein, zu gesunden und starken Instinkten, die die Kraft zur stilistischen Gestaltung, d. h. aber zu künstlerischer Neuschöpfung möglich machen. Aus all der Zerspreitung und Zerrissenheit müssen wir wieder einmal zur Einheit gelangen, die die Menschen stark macht. Das ist heute eine unserer großen Hoffnungen, eins unserer großen Ideale; die Annäherung an dies Ideal, d. h. dessen wachsende Verwirklichung, wird vermutlich nur sehr langsam erfolgen können, denn so entscheidende Wandlungen, die letzten Endes eben doch Gesinnungswandlungen bedeuten, lassen sich natürlich nie mit einem Schlage durchführen für ein ganzes Volk, geschweige für einen ganzen Erdteil, man muß sich vielleicht sogar auf eine Entwicklung von Jahrhunderten gefaßt machen! Überhaupt kann gar nichts Sicheres gesagt werden über den „Stil der Zukunft", über die Wege, die die deutsche oder die europäische Menschheit fernerhin geführt werden wird, und wir brauchen auch keine Zeit zu verlieren mit der Ausmalung von Möglichkeiten und Wahrscheinlichkeiten, sondern jeder einzelne hat die Pflicht, das Gegenwärtige zu wirken, solange ihm die Sonne scheint. Es könnte hier z. B. behauptet werden: Der Weg kann nur über das Handwerk gehen und es werden erst einmal wieder Zünfte entstehen müssen und echte Arbeitsgemeinschaften von Meistern und Schülern; — das ist eine Vermutung, die viel Wahrscheinlichkeit für sich hat, aber es ist auch denkbar, das alles ganz anders verlaufen wird, und zwar in Formen, die noch außerhalb unseres heutigen Gesichtskreises liegen. Wir können uns einfach nicht vorstellen, auf welche Weise die Rückbildung vom Komplizierten zum Eindeutigen, vom Persönlichen zum Gemeinschaftlichen sich vollziehen wird, da entsprechende geschichtliche Erfahrungen uns hier nicht zur Verfügung stehen. Sicher ist uns nur, daß wir heute an einem Wendepunkt der Entwicklung stehen, von dem aus keine weitere Steigerung, sondern nur Umkehr noch denkbar ist. Nur in der Richtung solcher Umkehr kann jener neue, große, gemeinsame und einheitliche, alle Künste verbindende, und jede derselben zu geschlossener Vollkommenheit führende Stil liegen, jener Stil, der sich in vielen Werken der neuen Künstler, in ihrem Suchen, Bemühen und Vollbringen schon deutlich anbahnt. Deshalb wollen wir auch über dem, was die einzelnen Richtungen und Gruppen und Individuen oft noch voneinander trennt, keineswegs das große Gemeinsame vergessen, was alle die untereinander so verschiedenartigen Einzelträger der neuen Bewegung in eine und dieselbe Hauptrichtung des Wirkens treibt; im Anfang konnte, ja mußte sich eine Mehrheit verschiedener Wege und Möglichkeiten auftun, aber wem möchte es unmöglich scheinen, daß diese Richtungen sich im weiteren Verlauf immer mehr einander angleichen und zu einer einzigen irgendwann einmal verschmelzen könnten? —

Unter solchen Gesichtspunkten wird, wir mir scheint, die Situation der heutigen Graphik aus einer sehr verworrenen zu einer merkwürdig einfachen und leicht übersehbaren Sache. Ob freilich jemand in ihr (und überhaupt auch in den anderen Kunstbestrebungen der Gegenwart) in erster Linie Auflösungs-, Zersetzungs- und Dekadenzsymptome, oder ob einer vorwiegend positive Zeichen, Ele-

mente des aufbauenden Willens und einer größeren Zukunft erblickt, das hängt ab von Lebensüberzeugungen, über die sich bekanntlich nicht streiten läßt. Dem, der überall auf positive Werte, auf Lebendiges aus ist, kann es nämlich gar nicht schwer fallen, in den Werken, oder einer großen Reihe von Werken neuer Künstler das Zukunftsträchtige, das Beglückende und Vollkommene wahrzunehmen, das unendlich viel schwerer wiegt als die krankhaften und bedenklichen Mißgeburten einer chaotisch gärenden Zeit, wie sie gleichzeitig beobachtet werden können; unermeßlich wichtiger ist das positiv Geleistete gegenüber der Fülle des Modischen und Vorgetäuschten, womit die Nachahmer und Mitläufer und Scharlatane zu verführen, zu blenden, zu betrügen suchen. – Die Erkenntnis und Förderung des wahrhaft Wertvollen, wie und wo auch immer es sich zeige, muß immer ausschließlicher von uns als Aufgabe empfunden werden – sie schließt zugleich die immer rücksichtslosere Entlarvung des scheinbar Wertvollen in sich. Im übrigen können wir dann beruhigt sein: das Leben wird schließlich Mittel und Wege zu finden wissen, auf denen unser Volk, aller Verworrenheit und Zersplitterung zum Trotz, sich wieder zu klaren und einfachen und gesunden Verhältnissen zurückfinden kann, d. h. aber im Hinblick auf das Künstlerische: zu einem großen Stil, der ja im Leben der Völker nicht die Ausnahme, sondern die Regel ist.

Geschichte der Schrift als Geschichte des Geistes

Von Wilhelm Niemeyer

Die Schriftformen haben für die Erkenntnis der Geistesgeschichte eine verwandte Bedeutung wie Gesteinsformen für die Vorstellung der Erdgeschichte. Sie sind Ablagerungen geistiger Vorgänge, wie Ebenen alte Meeresbetten, Moränen Geschiebe eiszeitlicher Gletscher, Lößhalden, Anwehungen der Steppenstürme der Vorzeit. Vor einer Seite Schrift steht der Kundige wie der Erdforscher vor einem Schichtendurchschnitt, der ihm die Folge alter Anschwemmungen und Überwucherungen der Erdrinde aufschließt, wie vor dem Kliff einer Nordseeinsel, das von der Springflut abgeschält als Geröllwand das Jahrtausendschicksal der Lande ablesen läßt.

Auf der Fahrt nach Italien kauft der deutsche Reisende am Grenzort Tageszeitungen; den Berner Bund und das Berliner Tageblatt, den Corriere della Sera und den Figaro. Durchfliegt er im Zug die Blätter, so durchfluten die germanische und die romanische Strömung der europäischen Kultur mit der Doppelheit der Schriftformen als Antiquasatz und Fraktursatz seine Augen. Große, gleichsam klimatische Verschiedenheiten des geistigen Seins der Völker atmen aus Formen. Aber nicht nur die großen Formgattungen, schon kleine Einzelzüge sind bedeutsam. Betrachten wir eine Besonderheit wie die großen Anfangsbuchstaben für Dingwörter in der deutschen Schrift! Die sind solch ein vielbesagendes Geröll geschichtlicher Vorgänge. Was bedeutet dieser sonderbare Gebrauch, den kein Volk, keine Schrift sonst kennt, dies Initial, im Satzinnern drei-, vierfach gesetzt, diese Ehrenbezeugung vor jeder gewichtigen Vorstellung. So deutsch und absonderlich erscheint das, so pedantisch und schulmeisterlich, diese Scheidung der vornehmen Worte von den anderen, die nur mitlaufen und dienen, so eins mit deutscher Titelsucht und Obrigkeitsbeflissenheit, daß man gestimmt sein kann, hier völkliche Züge, Seelenschwächen des deutschen Wesens herauszufühlen. Und so hörten wir ein-

mal einen spöttischen Freund folgendermaßen sich auslassen: Diese großgebuchstabten Hauptwörter sind so recht der Ausdruck der Geschichtstrostlosigkeit und Persönlichkeitsschwäche der Deutschen. Die haben sie erst seit Luther, seit sie Landesfürsten haben, statt Kaiser und Reich und freien Städten. Das ist dasselbe deutsche Schicksal, das ihnen siebenundachtzig Fürsten bescheerte. Vier Großbuchstaben in jeder Zeile und vier Obrigkeiten auf eine Meile, das geht zusammen. Das ist die deutsche Unfreiheit, Knechtseligkeit, die Luft der kleinen Höfe, die bis an die Setzerkästen weht und alle Tätigkeitsworte und Eigenschaftsworte und Umstandsworte klein macht vor dem „Hauptwort". Das ist gekommen, als Luther seine „Freiheit eines Christenmenschen" den Kurfürsten von Sachsen und den Landgrafen von Hessen überantworten mußte, damit die Landesherren die deutsche Frömmigkeit vor Papst und Kaiser schirmten. Dafür wurden sie selbst die Geistesherren des deutschen Wesens und dem Landgrafen Philipp mußte Luther erlauben, zwei Frauen zu haben, und der deutsche Mensch wurde Untertan. Er wurde nun klein geschrieben. Wir haben noch heute den Zustand des Absolutismus in der Schrift, den Absolutismus der Herrschwörter mit dem Barock-Großbuchstaben, den sie wie eine Allongeperrücke tragen. Darum war auch der Erste, der die Hauptwörter enthauptete, ein Demokrat, Jakob Grimm, der große Sprachforscher, der gegen den Kurfürsten von Hannover aufbegehrte, als er die freie Landesverfassung wieder zurücknahm. Seitdem druckt die deutsche Sprachwissenschaft ihre Zeitschriften mit kleinen Worten. Aber sie druckt sie mit lateinischen Lettern: auch das ist deutsch!

Lassen wir diesen Tadler und Spötter! Folgen wir ihm nur darin, unsere Schriftgebräuche einmal wirklich als Zeugnisse und Folgen unserer großen, geistigen Volkserlebnisse zu sehen. Es ist sicher: unsere Druckschrift in deutschen Lettern ist Ausdruck des protestantischen Wesens. In der Reformationszeit ist sie aufgekommen und die Lutherbibel ist in aller Zeit ihr erster und wichtigster Ort gewesen. Auch im katholischen Gebrauch läßt sie das anklingen, was im deutschen Wesen unrömisch ist. Sie ist ein Protest gegen die Geistesart der Renaissance, eine Absonderung von ihr, die sonst in Europa zur Herrschaft gekommen ist. Aber sie ist nicht nur Absonderung. Diese deutsche Schrift hat wichtigste Züge des Renaissancebewußtseins in sich aufgenommen. Renaissance ist tief in ihr. Die Texturlettern der Wiegendrucke, die Buchstaben Gutenbergs, Numeisters, Günther Zainers, sind Frakturlettern dadurch geworden, daß Dürer sie mit dem Individualgefühl der Renaissance durchdrang und durchformte. Er nahm sie auf in den Geist seiner „Underweysung der Messung mit dem Zirckel und richtscheyt". Was im Schreibgebrauch der gotischen Klöster gewachsen war, das wird hier umgesetzt in eine baumäßige Aufschichtung der Gestalt aus gleichen Formeinheiten. Nun erst bekommt das i und mit ihm die m und n und alle Nachbarformen den ausgestalteten Kopf und Fuß aus Würfeln, die auf der Spitze stehen. Und diese Würfel sind, gerade aufgeschichtet, die Einheiten, aus denen der Letterschaft entsteht. Da erst wurden aus den gotischen Zeichen, die keine abgesonderte Gestalt für sich hatten, die nur leichte Brechungen des gleichförmigen Stäbestandes im engen Gewirk der fließenden Worte waren, wurden aus diesen Teilen des gotischen Schriftstromes selbständige, geschlossene Buchstaben. Das war bei Günther Zainer und Ehrhardt Ratdold in Augsburg schon gekeimt, aber Dürer gibt dem neuen Formbegriff erst Bewußtheit und Klarheit. Hans Schönsperger, der Meisterschreiber und -drucker, der große Künstler der Schrift und Schöpfer der Lettern im Gebetbuch für Kaiser Maximilian von 1514, Arbeitsgenosse

und Geistesverwandter Dürers, hat schon diesen Begriff des neuen, geschlossenen Einzelbuchstabens. Dieser Begriff kam aber aus der römischen Schrift, die damals von den Künstlern Italiens wieder belebt wurde. Aus der Bildung der römischen Kapitalien war Dürer der Gedanke zugekommen, die Lettern nach mathematischer Gesetzlichkeit aufzubauen. Aus Italien hatte er das als neue Kunst mit heimgebracht. Wir wissen aus Georg von Dehios Aufsatz „Zur Geschichte der Buchstaben-Reform in der Renaissance", daß Lionardo da Vinci der eigentliche Schöpfer dieser Gesetzlichkeit, der mathematische Berechner der Buchstabengestalt gewesen ist, und daß er dabei des Vitruv Proportionslehren vom Bauen auf das Schreiben und Schriftzeichnen übertrug: „Daß der Körper des Menschen seiner Länge nach in zehn Teile zerlegt werden kann, wofür die Einheit in der Gesichtslänge von Kinn bis zum Haaransatz zu finden sei, sodann, daß die menschliche Gestalt, mit ausgespreiteten Armen und Beinen gedacht, sowohl in einen Kreis als in ein Quadrat sich einschreiben lasse; dem Gliederungsgesetz der menschlichen Gestalt aber sollten die Maßverhältnisse eines Bauwerkes entsprechen. (Nach Dehio.) Luca Pacioli, der Arzt und Mathematiker, der Lionardos Studien benutzte, und zu dem Dürer vielleicht Beziehungen gehabt hat, gibt in seinen Buchstabenberechnungen statt der Zehnteilung eine Neunteilung. Dürer verwendet beide Zahlenverhältnisse bei seinem Versuch, die römischen Großbuchstaben gesetzmäßig aufzubauen. Und die Neunteilung hat er dann auf die deutschen Texturbuchstaben angewandt. Er teilt die Letter so, daß die längsten Züge, die senkrechten Schäfte von b l ſ f h aus neun Schichtstücken sich aufbauen, die Würfel sind oder Würfelteile, so, daß ein auf den Kopf gestellter Würfel den Abschluß oben und unten macht. So sind der altrömische Lehrer der Baukunst und der große Künstler und Denker der italienischen Renaissance Mitwerker am Aufbau der nordisch-deutschen Schriftform.

Wie aber hätte nordisches Gefühl diese plastische Vereinzelung der Form in ihrer klaren Nacktheit bestehen lassen können! Der Geist des Nordens ist Einung der Teile zu einem Ganzen. Er kennt Formen nur als Glieder eines großen Lebendigen. Wie seine Stadtbilder stehen gegen den Aufbau südlicher Orte, wie sich der Anblick von Frankfurt über dem Main verhält zu der Ansicht von Pisa am Arno, so fühlt er alles Formwesen. Die italienische Stadt ist Baumasse, klarer Umriß, feste Linie, Form im Licht; der nordische Ort ist Landschaft, Dächer- und Türmelandschaft, ein vielgliedriges, ineinander rinnendes Gewirre, malerisch zusammengeschmolzen, in den Glanz dunkel leuchtender Luft geschlossen wie in einen Kristall. Wie sollten in diesem Norden Buchstaben im Buch so selbständige Aneinanderfügungen sein dürfen wie Letternkörper in einer Inschrift des Südens! Hans Ratdold, der deutsche Drucker, der nach Venedig übersiedelte, hat solche versüdlichte Deutschbuchstaben geschaffen: sie sind edel, schön, klar, aber kalt, leblos. So wird im Norden derselbe schöpferische Atem, der die Formen verselbständigte, baulich machte, zugleich auch der Hauch, der sie zu neuer Verschmelzung löst. Das geschieht so: die Zierlinien, Schreiberzüge, Schnörkel, Ranken, also die bewegtest-lebendigen Formgebilde der Hand, wie sie in Dürers Handzeichnungen zum Gebetbuch für Kaiser Max das Schriftfeld umspielen, sie beginnen auch die einzelnen Buchstaben zu umspielen, umschlingen sie wie die Sprossen und Spiralen des Kletterweinstocks ein Gemäuer, wachsen mit ihnen zusammen zu einer Einheit der Form. Auf die Kleinbuchstaben wirkt diese Linienlebendigkeit und macht, daß Starkstriche und Feinstriche in lebhaften Wechsel treten. Vor allem aber entstehen so die neuen Großbuchstaben dieser nordischen Schriftwelt, diese nur dem Auge, nicht der

nachzeichnenden Hand bewußten Gebilde, jene Formgeschlinge, Formveräftungen, die mehr aus dem Wald zu kommen scheinen als aus der Zeichenstube, mehr Gefühl vom Geweih des Hirsches und vom Dickicht des Gezweiges sind als von Richtscheit und Meißel. Diese Formen, die bei Schönsperger 1514 aufkommen, leben in Dürers holzgeschnittenem Widmungsblatt zur „Ehrenpforte" des Kaiser Maximilian 1518 schon in selbstverständlicher Sicherheit, in Zartheit und Kraft. Der „Teuerdanck" Schönspergers wandelt die Formen in eigener Weise ab, die Folgezeit vereinfacht sie, oder entwickelt sie, festigt aber jedenfalls die Verbindung des Rankenspiels mit der Grundform. So ist gegen Ende des Jahrhunderts die neue Schrift vollendet und hat in Siegmund Feyerabends „Turnierbuch" Frankfurt 1566, ihre auf lange hin gültige Form erreicht. In dieser vollendeten deutschen Schrift ist nun die große Merkwürdigkeit, wenn man ihre Entstehung überdenkt, die ganz reine Einheit, die zwischen den Großbuchstaben und den kleinen besteht. Wundervoll sicher wachsen beide Teile zum Wort zusammen wie ein Antlitz mit seinem Leibe. Diese entstehenden Wortbilder sind als Ganzheiten eine Form.

Dabei ist es im 16. Jahrhundert noch nicht so, daß nur die Dingwörter den Großbuchstaben bekommen. Es waltet vielmehr ein ganz freies Verhältnis, und es ist reizvoll zu bemerken, welche Worte in Dürers Ehrenpforte, im Teuerdanck, im Turnierbuch groß geschrieben sind. Es können Zeitwörter, Fürwörter, Eigenschaftswörter sein. Der Großbuchstabe ist in geistig lebendiger Weise ein Sinnzeichen. Er hebt das jeweils Bedeutsame hervor und erzeugt so einen schönen freien Rhythmus des Anblicks.

Zugleich hat aber dieser Lebenszug der Schrift, daß sie individuelle Wortbilder und ein feines Sinnspiel des Großen und Kleinen schafft, eine hoch bedeutsame Wirkung: es wird die geistige Aufnahme, das Sinnverständnis, das Lesen erleichtert und beschleunigt. Die Fraktur dankt es diesen Großbuchstaben, dankt es deren gliedernder und betonender Kraft, daß sie, gegen die Antiqua gehalten, lesedeutlicher und zeitsparsamer ist. Denn wir lesen, wie die Wissenschaft durch Versuche bewies, nicht Buchstaben, sondern Worte, ja Sätze in der kleinsten Zeiteinheit. Der Gedanke der Führung und Unterordnung, der Gliederung nach Werten statt der einfachen Gleichheit aller Einheiten in der Antiquaschrift, hat also guten Sinn. Unsere heutige Schrift, die statt sinngemäß freie Betonungen zu schaffen den Großbuchstaben ein für allemal den Dingworten gibt, wie es die Sprachforscher, Sprachreiniger, Sprachschulmeister in der Zeit nach der Verwilderung des 30jährigen Krieges festgesetzt haben, die deutsche Schrift dankt doch dieser Zusammenfaßbarkeit der Wortreihen zu Satzbildern um die Herrschpunkte der Großworte, daß sie mit weniger Augenbewegungen in gleichlanger Zeile gelesen wird als die Antiqua. Die deutsche Schrift ist infolgedessen die dem geistigen Zweck best angepaßte, best zuentwickelte Schriftgattung. In aller Schriftzukunft wird dieser von der deutschen Schrift zuerst angewandte Grundsatz Geltung behalten. Die Fraktur ist mit dieser Fähigkeit, Wortgruppen, Satzteile zu Einheiten zusammenzufassen, die im Lesesinn entwickelteste aller bisherigen Schriften. Von den früheren Buchschriften haben Rustika und Unziale nur Buchstaben gereiht, nicht Wörter zusammengefaßt, haben Halbunziale und Minuskel, Worte und kleine Wortgruppen als Leseeinheiten gehabt. Die Fraktur mit ihren Großbuchstaben bildet viel größere Einheiten solcher Zusammenschau.

Diese Großbuchstaben sind aber auch nach anderer Richtung bedenkenswerte Gebilde. Ihre

Grundform ist die der Unzialbuchstaben, wie sie die Jahrhunderte der gotischen Minuskel als Auszeichnungsbuchstaben, als Initialen, bewahrt hatten. Es setzt sich also mit den Großbuchstaben die Geisteswelt, der die Unziale Zubehör und Ausdruck ist, in die protestantische Geistigkeit fort. Diese Geisteswelt ist die christliche des ersten Jahrtausends, und zwar griechischen Gepräges. Am griechischen Wort ist die Unzialform entstanden, wie sie in vollendeter Schönheit die „Wiener Genesis", eine byzantinische Prunkhandschrift des vierten Jahrhunderts, zeigt. Nehmen wir also die Unzialbuchstaben gleichsam als Leitfossilien der Schriftformenschichtung, so bezeugen sie den Zusammenhang aller Gotik und der deutschen Glaubensreform mit dem Osten, mit dem Orient. Wenn zur Zeit der Renaissance die Antiquaschrift dadurch entstand, daß die von den Humanisten wieder aufgenommene Karolingische Minuskel verbunden wurde mit den römischen Kapitalformen als Großbuchstaben, während die reformatorische Schrift an der Unziale festhielt und sie mit der neuen deutschen Dürerminuskel verschmolz, so wirkt darin der große Gegensatz nach von Ostrom und Westrom, Byzanz und Italien. So stehen denn die Westvölker, die im 16. Jahrhundert die vererbte gotische Minuskel gegen die italische Antiquaschrift hingaben, zu Rom. Die Deutschen stehen zu Byzanz, sind Ostmenschen, ihrer Volkheit gemäß, die ein Gemisch von Germanen und Slawen ist. Für diese ihre Seelenart und Erdenart bleibt ihre Schrift unbeirrbares Zeugnis.

Es sind also die Großbuchstaben die eigentlichen Prägemarken der geistigen Besonderheit und die Zeichen der Geistesscheidung der heutigen Völkergruppen. Denn die Minuskeln sind ja bis auf geringe Abweichungen in beiden Schriftarten gleich. In den Kleinbuchstaben liegt also die europäische Völkereinheit als Schriftform zutage. In der Tat ist die Minuskel in ihrer Grundform als Karolingische Minuskel die Schöpfung der neuen Völkerschaften, die nach der großen Mischungs- und Werdezeit der Völkerwanderungsjahrhunderte Träger der europäischen Kultur wurden. Die Minuskel ist entstanden durch Einwirkung der Handschrift, Urkundenschrift, Staatsschrift der neuen Mächte auf die Unziale, die Schrift des Christentums. Aus der Verschmelzung der Zeichen für das Geistliche der großen Religion und das Weltliche der neuen Volkheiten erwächst also die europäische Schrift wie die europäische Völkerordnung. Iren-Angelsachsen, Gallier, merovingische Franken und Langobarden wirken zu dieser Schriftschöpfung zusammen. Und so wird die Schrift Spiegelung der Werdeform der Staatlichkeit und Geistigkeit des Abendlandes. Pipin der Franke, Winfred, der große Angelsachse, und der römische Papst sind die Vertreter der Mächte, die den Lebenszustand des Mittelalters schaffen, wie er sich gründet auf die geistliche Herrschaft des Papsttums und auf das Imperium der germanischen Völker. Im Frankenland, in England und im Kloster Montecassino ist zu gleicher Zeit die Schriftform der Minuskel herangewachsen. Und es ist tief geschichtlich, daß die Schöpfung dieser wundervollen Schriftart im Reiche Karls des Großen ihren Abschluß, die Form ihre endgültige Prägung findet. Einer der bedeutsamsten Akte der Schriftgeschichte war damit vollendet, eines der geistvollsten Schriftgebilde entstanden. Wiederum gehört es zu den tiefen Wahrhaftigkeiten aller geschichtlichen Vorgänge, daß die italischen Humanisten, als sie die Schrift Roms der Schrift der gotischen Barbaren entgegenstellen wollten, die sie in den Tagen Dantes mit Engländern, Franzosen und Deutschen gemeinsam gehabt hatten, die Karolingische Minuskel aufgriffen, und sie mit den antiken Kapitalen zur Antiquaschrift vereinten, wähnend, diese Schrift, in der sie Livius und Terenz vorfanden, von Mönchen abgeschrieben, sei die alte Römerschrift. Sie

nahmen sie auf, irrend im Wissen, aber richtig geführt von den geschichtlichen Tatsachen; denn diese Minuskel war die Schrift, die zusammen mit ihrem Volkstum entstand, damals als aus der Mischung von Goten und Langobarden mit den Römernachkommen zur Zeit des fränkischen Imperium die Italiener als Volk sich bildeten. Die Karolingische Minuskel, die Kleinbuchstabenform, die in Antiqua und Fraktur wurzelhaft dieselbe ist, eint also noch heute alle europäischen Nationen. Und die großen Kolonien Europas, Amerika und Australien, gehören mit ihrer Schrift dieser germanisch-romanischen Europawelt zu. Die Durchmischung aber mit den zwei verschiedenen Gattungen der Versalien, den Kapitalen hier, den Unzialen dort, bringt die Scheidung in den westlich-römischen und den östlich-griechischen Ast, der sich über die deutsche Mitte des Erdteils zum skandinavischen Norden ausreckt. So spiegelt die Schrift geistige Zusammenhänge wie Scheidungen.

Schon einmal begegnet in der Geschichte solche Mischung und Übereinanderlagerung der Schriftform als Erweis geistiger Mischung, geistiger Strömung. Das ist die große Stilperiode zwischen Karolingischer Zeit und Gotik, der romanische Stil. Dauernd haben in dieser Zeit neben der Minuskel die Unziale und die Kapitale Geltung und Nachleben, nämlich als Schmuckschriften, Auszeichnungsschriften. Fast als Regel gehören zur Minuskel die Schriften von Byzanz und die Schriften von Rom als Zierzeile oder als Zierbuchstabe – Zeugnis der geistigen Hochmächte, die diese Vergangenheiten für das junge Volkstum der nordischen Nationen noch war. Diese Kulturkräfte ringen miteinander, bis sie als hohe mittelalterliche Kultur, als Gotik, verschmelzen. Christliche Geistigkeit, römische Staatlichkeit und Bildung, lebendige nordische Volksnatur sind, das zeigt die Schriftkunst der Zeit die drei Kräfte, die sich als Unziale, Rustika und Minuskel begegnen. Im zehnten Jahrhundert haben Byzanz und Deutschtum die Führung als Ottonisches Kaiserreich, mit der Griechin Theophanu als Throngenossin. Dann aber überschwillt der Weststrom, die italische Antike, das Gebiet. Sein Quell, Neuquell, war das burgundische Kloster Cluny. Mit der Cluniazenserbewegung siegte Rom über Deutsch-Byzanz, Gregor über Heinrich IV., der lateinische Geist über den griechischen, das Antiquainitial über die Unziale. In der Tiefe freilich blieb unberührt, blieb eigentlicher Träger des geistigen Lebens das nordische Volkstum mit seiner Schriftschöpfung, der Minuskel. Als gotische Minuskel erreicht diese Schrift die Vollkommenheit ihrer Form, wo Unziale und Kapitale sich ihrem Gesetz einfügten, mit ihr verschmolzen.

Dieser Kampf der Schriftformen hat seine Gleichbewegung in einem Ringen der Bauformen der Zeit – und in ihrem Verschmelzen zum gotischen Bau. Die offenkundige Geisteseinheit, Formeinheit von Schriftkunst und Baukunst hat hier eine ihrer schönsten Bezeugungen. Das Zeichen Roms in der romanischen Bauweise ist die Säule, der Ausdruck des nordischen Lebensgefühls ist der Pfeiler, der Vertreter der stofflichen Lebensmasse des Baus. Beitrag der griechisch-christlichen Geistigkeit ist der Raum-Anraum, der dem Hauptraum angefügte in Tiefe, Ferne, Dämmerung abgerückte Nebenraum, die Nische, die Empore, die Koncha. Die Raumpoesie, die mit den Raum-Anräumen in den Bau kommt, ist Über-Strahlung griechisch-orientalischer Baugeistigkeit. In den aus Licht in Schatten schwingenden Raumgefügen, den weich atmenden, hauchig verfernten Gruppenräumen der byzantinischen Christlichkeit wirkt aber das gleiche Formgefühl wie in den Schriftzeichen der Unziale in diesen runden, weichen, schwingenden, den Glanz der Flächen und das Schwarz der Linien wundervoll ineinander webenden, oder Silber und Purpur leuchtend mischen-

den Schriftgebilden. Es ist das Pneuma, das Wehen des Geistes, die geheimnisvolle Fernen-Nähe der göttlichen Wesenheit, was in der Unziale und im byzantinischen Bau, in Hagia Sofia und San Marco, waltet. Und diese Raumgeistigkeit ist tiefes Wirkungsmittel auch der romanischen Baukunst. Es gibt auf deutscher Erde Bauten, anatmend seeleschwer das geheimnisvolle Gewoge der Raum-Anräume, Bauten, voll des Pneuma: Santa Maria im Kapitol zu Köln, Santa Maria zur Höhe in Soest, St. Michael in Hildesheim. Als Seitenschiff-Anraum, als Chorumgang, als Empore und Triforium ist diese Raumpoesie dann ein hehrer Bestandteil der Gotik geblieben. Als Mittel der Wandbildung kämpfen in diesen Raumgefügen miteinander Säule und Pfeiler, der südliche und der heimische Tragkörper, antike Kultur und nordische Natur. Eine wundervolle Einheit von beiden findet die Ottonenbaukunst im rhythmischen Spiel des Stützenwechsels von Gernrode, Quedlinburg, Hildesheim. Wo dann aber Cluny siegt, durchschreitet der Stolz der reinen Säulenreihung den Bau: St. Aurelius in Hirsau, Paulinzell, Hersfeld. Daneben stellt sich herrlich-schwer, ernst-streng die reine Pfeilerbasilika: Liebfrauenkirche in Halberstadt, der Dom zu Bamberg. Und diese Form wächst ganz zu Adel und Größe herrlichsten Baudienstes in den Pfeilerformen der großen Kaiserdome Speyer, Mainz, Worms. Im gotischen Bündelpfeiler, der Pfeiler und Säule zugleich ist, geschieht dann wie in der gotischen Schrift die endgültige Verschmelzung.

Sind derart Formgebilde der Schrift wie des Baus immer Ausdruckswerte geistiger Vorgänge, so mögen endlich unsere Schriftzeichen einen letzten weitesten Ring geistigen Zusammenhangs sichtbar machen. Minuskel, Unziale und Kapitale, sie sind stufenweise Ableitungen auseinander, also Nachkommen der Schriftart, auf der all unser Schriftgefühl ruht, der Schrift der Griechen. Das vom Griechentum geschaffene Gesetz der Schrift scheidet uns von den anderen Erdvölkern. Was uns das Schriftzeichen ist, so selbstverständlich, daß wir es wohl für die Natur von Schriftzeichen überhaupt halten, daß sie nämlich Laute, Einzellaute, die letzten Klangeinheiten des Wortes darstellen, das hat es vor den Griechen nicht gegeben und gibt es nicht ohne Beeinflussung durch diesen griechischen Gedanken. Griechenland hat zuerst Zeichen für die Vokale eingeführt und damit die Entsprechung von Lauteinheit und Schrifteinheit geschaffen. Die semitischen Schriften zeichnen die Vokale nicht auf. Sie ruhen noch auf der frühen Schriftanschauung, wo Schriftzeichen Silben darstellen. Keilschriftzeichen, Hieroglyphen und chinesische Schreibformeln sind Silbenbilder, Wortbilder. Als aber die Griechen das Alef als Zeichen für A bestimmten und den semitischen Hauchlaut H als Zeichen für E nahmen, da schufen sie, die als rein geometrische Linienverbindungen, die Schriftgrundformen, die in Kapitale, Unziale und Minuskel gewandelt und wiedergewandelt fortleben. So schließen unsere Buchstaben als Lautbilder um alle europäischen und um die beiden antiken Kulturvölker einen großen Ring, der sie von den anderen Kulturkreisen der Erde scheidet. Dies ist die größte, fernst ausgebreitete Wirklichkeit unsrer geistigen Geschichte, die unsere Schriftzeichen als Auswirkungen des Geistes aussagen.

* *

Die Reform des Schreibunterrichts

Von Heinrich Inheim

Es gehört zu den unvermeidlichen Irrungen unseres kulturellen Wollens, daß man jahrzehntelang bei dem Bestreben nach Vertiefung unserer Lebensäußerungen achtlos vorübergegangen ist an einer der wichtigsten Lebensäußerungen, dem Schreiben. Erkennen wir das Schreiben der Hand als eines der wichtigsten Mittel, die geistige Tätigkeit darzustellen, der Geistesarbeit eine sichtbare Form zu geben, so kann es wirklich nicht gleichgültig sein, welche Form das Schreiben annimmt. Im wesentlichen ist die Vernachlässigung der Schreibschrift auf das Konto der mechanisierenden kaufmännischen Arbeit zu setzen. Diese verlangte eine Schönheit der Handschrift, die nichts weiter sein wollte als Leserlichkeit für jedermann, und die Verbreitung der spitzen Feder tat ihr übriges, um der Schreibschrift ihre Ausdruckslosigkeit zu geben, und um das Erlernen zu einer Angelegenheit der Schablone zu machen. Natürlich hängt diese Schablonisierung, diese Knebelung der manuellen Individualität mit der abstumpfenden Gleichförmigkeit des heutigen Schulunterrichts zusammen. Es ist etwas für die Menschheit überaus Trauriges, daß der heranwachsende Mensch in denjenigen Jahren, die das Aufkeimen seiner Individualität bedeuten, und in denen alles darauf ankommt, diese Individualität im Rahmen der gesellschaftlichen Möglichkeiten zu formen, daß er in dieser Zeit in eine Form hineingegossen werden soll, die nichts von ihm weiß und wissen will. In dem Prokrustesbett der Schule war natürlich auch kein Raum für eine Individualisierung der Handschrift, wenigstens durch eine Rücksichtnahme auf die physischen Verschiedenheiten und die Eigenart des schreibenden Körpergliedes. Wenn wir heute die Bestrebungen sehen, aus der Mechanisierung der Handschrift herauszukommen, dann ist das vielleicht ein hoffnungsvolles Zeichen dafür, daß auch die Reform des Schulunterrichts nicht mehr weit ist.

Es muß als ein Glück betrachtet werden, daß die kaufmännisch schöne Handschrift immer mehr zu einer überflüssigen Sache wird. Wir können es der Schreibmaschine gar nicht genug danken, daß sie das Schreiben im kaufmännischen Beruf ständig auf ein geringeres Maß zurückdrängt. Man könnte natürlich ein langes und breites darüber reden, was die Heranbildung einer auf den Schreibwillen der Hand Rücksicht nehmenden und diesen weiter bildenden Handschrift bedeutet. Sehen wir einen solchen Schriftunterricht allein als den Vorläufer des Zeichenunterrichts, für den ja auch die Stunde der „Neuorientierung" geschlagen zu haben scheint, so verstehen wir, wie durch die Handschrift das Formgefühl herangebildet wird, wie durch sie der Schönheitssinn des Menschen geweckt und entwickelt werden kann. Das um so mehr, da die Reform der Handschrift sich nicht nur an Buchstaben und Zeile hält, da sie auch in dem Lernenden das Verständnis für die Anordnung der Schriftzeilen, also für den Satz, pflegen will.

Für das Buchgewerbe hat die ganze Angelegenheit noch ihre besondere Bedeutung. Nicht nur, daß der Schreibunterricht der Schule bereits die buchgewerblichen Talente entdecken läßt, hier wird auch ein Verständnis für das Buchgewerbe herangebildet, über dessen Bedeutung für die Menschen und für das Buchgewerbe selbst man nicht erst zu reden braucht. Und ganz allgemein läßt sich sagen, daß die Ausbildung einer an die Persönlichkeit anknüpfenden Schrift, und zwar einer Schrift, die

ihre Vorbilder wohl aus bestimmten schriftästhetischen Gesetzen ableitet, das Vorbild aber nur als Vorstufe und als Keimzelle der individuellen Ausgestaltung ansieht — daß eine solche Pflege der Handschrift auf die menschliche Psyche von unschätzbarem Einfluß sein muß, weil sie ein dekoratives Reinlichkeitsgefühl heranbildet, das den meisten Menschen noch abgeht, und das allein imstande wäre, die Verständnislosigkeit gegenüber dem künstlerischen Schaffen, die Liebe der Massen für den Kitsch, zu bekämpfen.

Natürlich wird nicht jeder Schüler, dessen Schreibschrift aus dem natürlichen Duktus seiner Hand sich entwickeln konnte, und den man die dekorative Anordnung des Satzbildes lehrte, ein Schriftkünstler werden, und die Früchte eines solchen Unterrichts werden nicht gleichmäßig reifen. Aber die Tatsache eines solchen Unterrichts wird ein nicht mehr zu hemmender Strom sein, und es würde allein schon genügen, daß die Handschrift von ihrer Widernatürlichkeit befreit wird, die ihr die jetzt herrschenden Unterrichtsmethoden eingeimpft haben. Wer sich von diesen Methoden frei machen konnte, der bringt es in späteren Jahren zu einer, wie wir sagen, ausgeschriebenen Handschrift. Aber eine solche Handschrift ist in den überwiegenden Fällen häßlich und schwer leserlich, sie ist nichts weiter als ein Jargon der Handschrift, entstanden aus dem Bequemlichkeitsbedürfnis der Hand, und ihr haften die Fehler des Unterrichts meist noch an.

Es war im Oktober 1919, als auf Veranlassung des damaligen königlich-preußischen Ministeriums der geistlichen und Unterrichts-Angelegenheiten, des Kultusministeriums in Berlin, Schreibkurse für Vorschullehrer und Volksschullehrer stattfanden, mit deren Leitung der leider zu früh verstorbene Ludwig Sütterlin, einer der namhaftesten deutschen Schriftkünstler und Schriftsachverständigen, betraut wurde. Diese Lehrgänge bezweckten, die Teilnehmer mit einer Unterrichtsweise bekannt zu machen, die, von möglichst einfachen Buchstabenformen ausgehend, eine flüssige, schöne und deutliche Handschrift entwickeln und den Sinn für geschmackvolle Schriftanordnung wecken sollte. Im Verlauf des Unterrichts sollte der Schüler nicht bedingungslos an die Anfangsformen gebunden bleiben, sondern nach Maßgabe seiner besonderen Anlage gefördert werden. Das Ergebnis der Lehrweise soll eine persönlich geprägte, gute Handschrift des Schülers sein. Die Unterrichtsmethode ist in klarer Weise von Ludwig Sütterlin niedergelegt worden in seinem 1917 erschienenen „Neuen Leitfaden für den Schreibunterricht" (Verlag Albrecht Dürerhaus, Berlin). Sütterlin sagt hier, daß er von jeher Schmuckschrift und Verkehrsschrift als zusammengehörig betrachtet, und demgemäß die Verkehrsschrift stets in den Kreis der kunstgewerblichen Aufgaben einbezogen hat. Mit Recht weist er darauf hin, daß das Schreiben im heutigen Schulbetrieb die erste geschmackbildende Betätigung des Kindes bedeutet. „An dem Linienspiel der Buchstaben", so sagt er, „bildet sich sein Gefühl für Form und anmutige Bewegung, an der Anordnung der Zeilen und Zeilengruppen auf der Papierfläche sein Empfinden für schöne Flächengliederung, und zwar ehe von einem geschmackbildenden Einfluß des Zeichnens die Rede sein kann." Er spricht weiter davon, daß wir bedacht sein müssen, neben den Fähigkeiten des Geistes auch die des Körpers, und nicht zuletzt die Geschicklichkeit der Hand, nach Möglichkeit zu entwickeln, und er weist auf den hohen Wert einer sicheren und geschickten Hand für die verschiedensten Berufe hin. Sehr bemerkenswert ist ferner sein Hinweis auf die Unlust, mit der die angeregteren Schüler vom dritten Lehrjahr ab der Schreibstunde zu folgen pflegen. „Der heutige Schreibunterricht weiß dem Schüler von dem Augenblick an, in dem er glaubt, ‚es zu können', keine eigentlich neue Aufgabe mehr zu stellen."

Vor einiger Zeit haben in Hamburg und Berlin unter dem Titel „Schrift in der Arbeitsschule" Sonderausstellungen stattgefunden, die das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin, veranstaltet hatte; es sei bemerkt, daß in dem Leiter des Zentralinstituts und Referenten für den Schreibunterricht im Kultusministerium, Geheimen Oberregierungsrat Prof. Dr. Pallat, die Reformbestrebungen des Schriftunterrichts einen ihrer Anreger und verständnisvollen Förderer besitzen. Die Ausstellungen zeigten in einigen Beispielen die Gestaltung des Schreibunterrichts nach den Grundsätzen der Selbsttätigkeit und der Entwicklung eigenwertiger Anlagen. Ausgegangen war von den Grundbuchstaben, die der auf einfachste Erscheinungen zurückgeführten Steinschrift der Römer, der späteren Humanistenminuskel oder Antiqua, entsprechen. Im ersten Monat des ersten Schuljahrs z. B. wurden die Buchstaben möglichst groß geschrieben, um die Großmuskelbewegung zu üben. Die Schrift wird auf Packpapier oder in Malhefte geschrieben mit Pastellkreide oder mit dem im Zeichenkohlehalter steckenden Bleistift. Im dritten Monat ging man zur Verkleinerung der Grundformen und zur Gewöhnung an das Liniensystem über. Geschrieben wurde mit Blei oder mit der Redisfeder. Vom fünften bis zwölften Monat geschah die Einübung der Ausgangsformen der deutschen Schrift. Es ist wichtig, zu erwähnen, daß die Lateinschrift selbst erst im dritten Schuljahr gelehrt wird. Im vierten Schuljahr wird die Schmuckschrift gelehrt, und die Ausbildung der persönlichen Handschrift geschieht vom sechsten bis achten Schuljahr. Die Ergebnisse dieser Ausstellungen waren überraschend und vieles verheißend. So verschiedenwertig die einzelnen Schriften auch waren, so spürte man an den Arbeiten jedes Kindes die Freude an einem solchen Schriftunterricht, und zahlreich waren natürlich diejenigen Schüler, die es hier zu ungewöhnlichen Leistungen brachten, und zu solchen, auf Grund deren man auf ausgesprochene dekorative und künstlerische Begabung schließen kann. Es ist zu hoffen, daß die Versuche, denn um solche handelte es sich in den Ausstellungen, sich bald so weit verdichten, daß der neue Schreibunterricht zum festen Bestandteil unseres Schulwesens gehört.



Rundschau

Bibliophilie-Chronik

Ein altes deutsches Sprichwort meinte: „In schönen Büchern blättert man gern." Freilich läßt es sich vieldeutig auslegen. Es könnte besagen: „Bücherschönheit erfreut den Leser." Aber es könnte auch heißen: „Bücherschönheit zerstreut den Leser." Dann immer, wenn die Ausschmückung mit Bildern in den Büchern sich vermehrte — und die bibliographischen Epochen der Bildmode lassen sich mit einiger Genauigkeit umgrenzen — wandelte sich allzu bereitwillig Bibliophile in Ikonophilie. Das Buchbild wuchs, wucherte, schließlich wurde aus der Entwicklung eine Verwicklung. Aus einem Extrem verfiel man in das andere, aus den Bilderbüchern wurden plötzlich die bilderlosen Bücher. Aber heißt es nicht von einer Zeit, die keinen reinen Stil kennt, allzuviel verlangen, ihre Bücher sollten von höchster Stilsicherheit sein. An Bemühungen, das Buchbild und die Buchdruckerkunst zu vereinen, fehlt es uns nicht. Wir haben die Kunst im Buchdruck pflegende Pressen, wir haben Graphiker mit Illustratorentalent. Da müßte es den Buchfreund und Buchkunstliebhaber eigentlich reizen, unbefangen und unbekümmert selbst in seiner Auswahl den eigenen Geschmack zu beweisen. Dem Beobachter unseres Büchermarktes, der die Erscheinungen der „Illustromanie" prüfend vergleicht, etwa mit den ähnlichen Erzeugnissen der édition de luxe, wird eins nicht entgehen: auch die französischen Liebhaberausgaben sind alle meist nicht Buchkunstleistungen allerersten Ranges, in denen sich der Bilddruck und der Buchdruck zu einem einheitlichen Buchganzen verbinden. Aber rein typographisch beurteilt, stehen die Bilddruckverfahren in diesen französischen Büchern auf einer sehr hohen Stufe technischer Vollendung. Das läßt sich von den deutschen Liebhaberausgaben durchaus nicht immer sagen. Allein die Behauptung einer „Originalgraphik" schafft noch keinen guten Bilddruck. Und ebensowenig die Abzugszählung oder die Künstlerunterschrift. Erst wenn aus dem Holzstock oder der Kupferstichplatte, nicht ohne technische Virtuosität, herausgeholt wird, was aus ihnen herauszuholen ist, wenn die Arbeit der Steindruckpresse die subtilsten Einfälle eines Künstlers wiedergibt, läßt sich von einer solchen technischen Vollendung reden. Da gerade gegenwärtig die schlechthin teueren Bücher einen Absatz finden, den sie früher nicht hatten, müßte eigentlich die Gelegenheit günstig sein, den Aufwand, den sie bedingen, für die Bilddruckverfahren mehr zu nützen, als es geschieht. Es ist möglich, es ist sogar wahrscheinlich, daß hierbei zunächst manche leere Luxusedition ein Mittel neuer Preiserhöhungen finden wird. Man lasse die Bücher dieser Art sich ruhig überkapitalisieren, veranlassen sie, daß in Deutschland die Druckwerkstätten für Griffelkunst sich buchgewerblich so weit vervollkommnen, als es nur möglich ist, dann haben auch diese Bücher einen guten Zweck erfüllt. Man wende nicht ein, das seien überflüssige Überlegungen. Wenn die deutschen Künstler noch im Buchweltausstellungsjahre sich an französische Pressen wenden mußten, um ihre Wünsche erfüllt zu sehen, geschah das nicht einer Auslandstümelei wegen und auch nicht, weil derartige Werkstätten in Deutschland unmöglich gewesen wären. Was sie damals in Deutschland entbehren mußten, waren die regelmäßigen Aufträge, die ihr Bestehen wirtschaftlich sicherten, wie in Frankreich, wo die édition de luxe einen eigenen Markt hatte, den sie nun auch in Deutschland findet und den, mag im Anfange manches noch an ihm tadelnswert sein, aufzugeben nicht gerade klug sein würde. Gerade weil wir für die Erhaltung auch dieses neu gewonnenen buchgewerblichen Gebietes sorgen, bekämpfen wir abwehrend die Störungen, die seine Entwicklung und Erhaltung bedrohen. Aber es wäre ebenso unklug wie unrichtig, allgemeine Angriffe, wie das neuerdings des öfteren geschieht, gegen das Bild im Buche oder gegen die nicht von jedermann zu bezahlenden hohen Buchpreise zu richten. Denn diese Angriffe wenden sich, eben ihrer Allgemeinheit wegen, nicht bloß gegen die Buchwarespekulanten, sondern auch gegen die sonstigen Bemühungen um das schöne Buch, das heutzutage teuer sein muß und das niemals, auch in den „Vorkriegsjahren" nicht, umsonst zu haben war. Allzuhäufig werden hier noch „billig" und „preiswert" verwechselt, allzuhäufig wird hier noch beklagt, daß die besten und schönsten Bücher nicht immer in die richtigsten Hände kommen. Das ist gewiß traurig, aber es läßt sich mit gleichem Recht oder Unrecht für sehr viele andere Dinge behaupten, deren Herstellung trotzdem große Industrien beschäftigt. — Die Künstler ringen um neue Ausdrucksformen ihrer Zeit. Daß dabei Manier und Mode, Nachahmungen und Schulregeln auch auf die Technik Einfluß gewinnen, ist ebenso natürlich wie die Erscheinung, daß die Äußerlichkeiten einer neuen Richtung häufig sehr viel behender von den Mitläufern als von den Mitstrebenden erfaßt und vorgezeigt werden. Woraus dann das Bild eines allgemeinen Drüber und Drunter entsteht, eines großen Wirrwarrs, dem sich viele Betrachter einfach dadurch entziehen, daß sie ihm den Rücken kehren.

Aber sie haben hierin Unrecht, daß sie in einer „Neuen Kunst“ nur das Neue aufsuchen und nicht die Kunst. Sie sollten den umgekehrten Weg einzuschlagen versuchen, nicht, um sich zu bekehren, sondern um ihr Urteil zu verfeinern. Haben sie erst einmal in der Art einer neuen Darstellungsweise sehen gelernt, gleichviel, ob sie sie anzuerkennen vermögen oder nicht, werden sie auch durch die Form auf den Gehalt kommen und scharfsichtiger die Spreu vom Weizen zu unterscheiden vermögen. Man wende nicht ein, es lohne nicht. Augenschulung durch Sehübungen lohnt immer. Mancher, der anfangs vor der Kritzelei genialer Skizzen eines Michelagniolo, eines Rembrandt zurückschreckte, möchte nun, da er sie begreifen gelernt hat, den Genuß ihrer Nachempfindung nicht mehr entbehren. Freilich, die Handschrift eines Griffelkunstblattes zu lesen, ist weit weniger einfach, als das Lesen der Gemäldeüberschriften in den Katalogen und Kunstgeschichten oder auf dem Museumsrahmen. Und bei der Betrachtung von Buchbildern kommt noch eine gar nicht leicht zu überwindende Schwierigkeit hinzu, der Abstand zwischen einem Werke und seinem es illustrierenden Interpreten. Nicht allein die geistigen und seelischen Verschiedenheiten zwischen Verfasser und Zeichner wirken hier ein, also die Auffassung eines Werkes, sondern auch noch die chronologischen Differenzen, die einmal fest gewordene historische Tradition. Da ist zum Beispiel Jean Paul, der wie kaum ein anderer bedeutender Dichter seiner, der „klassischen“, Zeit zwischen Können und Versagen hin- und herschwankt, in seiner Formlosigkeit die Leser abschreckend, mit seinem Ideen- und Phantasiereichtum sie anziehend. Man hat sich daran gewöhnt, ihn für einen Empfindsamkeitsmeister zu halten, der in den Bezirken eines biedermeierischen Gefühlslebens wohnte, einen Frauenliebling, der hübsche Sächelchen zu verniedlichen verstand, einen literarischen Tränendrüsenspekulanten, der den Büchermarkt regelmäßig aus seinen Zettelkästen versorgte. Das ist eine landläufige Meinung, nicht die der Literaturkritik, die die eigenen Vorzüge Jean Pauls und seine Fehler von denen der Zeit sonderte und damit des Dichters Persönlichkeit und Werk besser erkennen lehrte. Aber ganz unabhängig von seiner Bedeutung für die hohe Literatur und von seiner verlorenen Popularität ist Jean Paul zu einer Auferstehung und neuer lebendiger Wirkung gekommen mit jenen seiner Schriften, in denen sein grotesker Humor Seltsamkeiten und Sonderlinge schuf, Wirklichkeitszerrbilder und doch wieder Kabinettsstücke realistischer Kleinmalerei. Da folgten ihm die Buchkünstler des zwanzigsten Jahrhunderts gern, und er gehört beinahe zu den am besten und meisten illustrierten Autoren, was kein Zufall ist, weil gerade gegenwärtig das Groteske und das Komische wieder gut zusammenzuklingen scheinen. Dem Geisterbanner Jean Paul, der Qualen der Seele im Spuk versinnlicht, näherte sich auch in seinen ikonographischen Paraphrasen der „wunderbaren Gesellschaft in der Neujahrsnacht“ Walter Becker, ein Künstler von sehr starkem Vermögen und einer nicht geringen Begabung für die Buchkunst im engeren Sinne, wie seine schönen Zierbuchstaben erweisen. Das Disharmonieren der Proportionen, das er liebt und bis zur Marionettierung seiner Menschen treibt, mag manchen mißfallen. Aber der eigenartigen Kraft seiner fesselnden Bilder kann man sich trotzdem schwer entziehen, man merkt ein ehrliches und gelingendes Ringen mit dem nebelhaften Stoffe einer bedrückenden Traumwelt. Dazu sei eine Einschaltung gestattet. Nichts ist einfacher, als „groteske Satiren“ schreiben oder zeichnen, wie sie zufällig in der Mode sind, jene erfolgreichen Stilmischungen, die weder Grotesken noch Karikaturen sind. Beide verlangen eine Meisterschaft, die selten, sehr selten zu sein pflegt. Und ob Walter Becker einmal in der Geschichte der Groteske einen Ehrenplatz erhalten wird, läßt sich nicht sagen. Vielleicht bedeutet das Groteske für ihn nur eine Übergangszeit, die plötzlich eine andere Wendung nimmt. Einstweilen hat er mit den achtunddreißig Steindrucken, die etwas willkürlich über die von W. Drugulin, Leipzig, gedruckten Textseiten des ersten Bandes der Drucke des Argonautenkreises (Heidelberg, Richard Weißbach, 1920) verstreut wurden und dadurch im Buche einander stören, eine Hoffnung erregt, die der vierte Band der gleichen Reihe, ebenfalls bei W. Drugulin gedruckt, mit seinen vierundsiebzig Steindrucken für Nikolaus Gogols Novelle der Unhold noch verstärkt. Die typographische Anordnung dieses und des vorhergehenden Bandes ist etwas gleichgültig behandelt worden, sie macht gerade keine Kunstfehler, aber sie hätte sich etwas liebevoller den Absichten des Künstlers anschmiegen können, zumal an der Ausstattung nicht gespart worden ist. Zugegeben, daß das nicht einfach gewesen sein würde, zugegeben, das befremdlich Erscheinendes in der Manier, der Richtung, der Technik, oder wie man es sonst nennen will, der nicht gleichartigen und gleichwertigen Zeichnungen das erheblich erschwerten. Sie hätten indessen von einem Drucker mit einiger Energie gegen den Künstler im Buche doch noch ganz anders zur Geltung gebracht werden können. Auch der betrachtende Leser muß sich in die Buchbilder einfühlen und einsehen. Gelingt ihm das, dann wird er ihre künstlerische Wirkung vielleicht sogar mehr als ihm lieb ist, verspüren und aus seinem Gedächtnis manche der brutaldämonischen Gestalten Gogols nicht so bald verlieren. Ein Beispiel für die Beobachtung der Distanzie-

rung eines „antiken" Stoffes und eines „modernen" Künstlers ist der dritte Druck des Argonautenkreises: C. M. Wieland, Auszug aus Lucians Nachrichten über den Tod des Peregrinus mit zehn Lithographien von Rudolf Schlichter. An diesem Buche, in dem sehr buchgerecht die Federzeichnungen auf Stein mit dem Textdruck zusammenstimmen, mag nun zunächst auffallen, daß sein literarischer und sein pittoresker Teil sich stilistisch zu widersprechen scheinen. Aber wenn man das Denken und Dichten fernab von der autoritativen Literaturgeschichte wertet, sich nicht an den derart für uns geltenden Klassiker Lucian erinnert, sondern sich einfach und ohne den Notbehelf der Übersetzung Wielands vorstellt, welche lebendige Wirkung auf einen dafür empfänglichen Gegenwartsmenschen der Bericht über das Schauspiel der Selbstvernichtung eines Sophisten haben könnte, wenn er die Nachrichten darüber in der Zeitung zufällig lesen würde, dann kommt man auch der Auffassung des Künstlers näher. Freilich, die schwer lesbare Handschrift seiner Formensprache, die die Perspektive und die Proportionen übertreibt, verzerrt, ihr geistiger Gehalt seiner Ausdrucksmittel, die dem einen viel bedeuten, werden dem anderen wenig sagen oder sogar lächerlich vorkommen. Das zu erörtern, hieße einen Kunststreit anfangen. Daher stehe hier nur der Hinweis auf das Buch als auf ein Dokument einer neuen Richtung, das auch deren Gegnern typographisch höchst interessant sein muß, weil es eine gute Probe ist für ihre Anwendung auf das Buchbild, wo dann, ganz unabhängig von der Frage des künstlerischen Wertes der Zeichnungen, sich eine glückliche Lösung ergibt. Bibliotechnisch ist das deshalb nicht unwichtig, weil in ihr auch eine Rückkehr zu den ältesten Buchbildformen zu spüren ist, vergleichsweise ebenso zu deren graphischen Technik, der das Bild heraushauenden Holzschneidezeichnung, wie zu jener Ausdruckssehnsucht, die man jetzt Expressionismus, oder wie er sonst in seinen neuen und neuesten Verzweigungen heißt, nennt. Auch der vierte Argonautendruck sei der Vollständigkeit wegen noch kurz verzeichnet, obschon er ohne Bildschmuck blieb. (Ernst Blaß, Über den Stil Stefan Georges. Heidelberg, Richard Weißbach, 1920. Druck in zwei Farben von W. Drugulin, Leipzig.)

Bisweilen wird der Buchmacher, heiße er nun Drucker, Herausgeber, Verleger, sich die Erleichterung eines kleinen Stoßseufzers vergönnen wollen: ist der die Aufgabe bemeisternde Illustrator beim Buche glücklich angelangt, dann geht der Künstler in ihm gewiß nach irgendeiner Richtung wieder durch. Herr Martin E. Philipp, der eine gelungene Liebhaberausgabe der Bäder von Lucca Heinrich Heines (Heidelberg, Richard Weißbach, 1920) mit sieben Radierungen schmückte, die zu den allerbesten Heineillustrationen gehören (und es gibt nicht allzuviele), hat die ganze Geschichte einfach um ein Menschenalter zurückdatiert, vermutlich, weil ihm die französischen Revolutionstrachten gefallen haben, deren Einzelheiten er recht sorgfältig wiedergibt. Diese chronologische Disharmonie, sie ist kein Einzelfall, sondern beinahe schon die Regel, bleibt immer eine Buchstörung, die den Leser ärgert. Mag der Künstler im übrigen so frei schalten, wie er will, sofern er illustriert, darf er den bestimmten Angaben des Textes nicht widersprechen. Das erotisierende und ironisierende, das mondäne und romantische dieser Reisebilderseiten ist in den Bildern ganz vortrefflich gelungen. Für den anderen Teil der „Bäder von Lucca", die Platenpolemik, ändert sich auch der Stil des Dichters, und der Künstler hat mit Recht darauf verzichtet, ihm weiter zu folgen. Der von der Druckerei W. Drugulin, Leipzig, gewählte Schriftgrad erscheint im Verhältnis zu Buchgröße und Satzspiegel etwas zu klein. Eine Anmerkung, die kein Vorwurf sein soll in einer Zeit, in der jeder Bogen mehr oder weniger eine stürmische Bewegung des Preisbarometers hervorruft. Wie denn allmählich die Papierfrage ein Faktor geworden ist, der bei einer Buchherstellung überhaupt nicht mehr mit Sicherheit in die Rechnung eingesetzt werden kann. Mir möchte es scheinen, als ob in dem Auflagendruck eines schönen Buches: Homers Odyssee, übersetzt von Johann Heinrich Voß. Mit 24 Originallithographien und Buchschmuck von Alois Kolb. Frankfurter Verlagsanstalt, A.-G., Frankfurt a. M., 1920, die Art des — heutzutage ein Luxus — selbstverständlich holzfreien und selbstverständlich teuren Papiers wechselt, das gegen das Buchende zu besser wird. Die Aufgabe, die homerischen Gesänge mit Bildern zu schmücken, läßt ihrer gewaltigen Größe wegen eine gemeingültige Lösung kaum noch zu. Wer sie fände, müßte ein Werk schaffen von dem Ausmaße der Malereien Michelagniolos in der Sixtina. Aber auch die zeitlich bedingten Bilder zu der Dichtung, in ihrer Art der Entwicklung der Homerübersetzungen stilistisch vergleichbar, haben mit ihrer Homerinterpretation den Abstand zwischen der antiken heiteren Ruhe und der modernen psychologischen Tiefgründigkeit auszugleichen, ohne das Ebenmaß der klassischen Linienführung zu vernichten. Man darf eingestehen, daß Alois Kolb ein Künstler ist, der die heroischen Stimmungen versteht, die die alten Sänger seefahrtskundiger Völker träumten, Stimmungen, in denen harte Kraft und linde Sehnsucht seltsam verbunden waren, in denen der Drang ins Weite emporwächst in die Unendlichkeit, in der Himmel und Meer sich zusammentürmen, als die Treppen, die in das Götterreich führen. Seine

Homer-Illustrationen haben eine starke innere Geschlossenheit, sie passen zu dem von der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig sorgfältig gedruckten Buche und zu dem homerischen Werke nach unserem Zeitempfinden. Damit ist mehr gewonnen als eine Liebhaberausgabe. Diese Odyssee könnte ein edles Hausbuch werden, in dem, entfernt von aller ästhetischen und literarhistorischen Kritik, der Leser die hohen Gestalten der alten griechischen Sagenwelt liebgewinnt. Geistreich ausgedacht und ausgeführt sind die Kopf- und Schlußstücke, deren Wiedergabe sie freilich nicht ganz mit den Steindruckvollbildern zusammenfügt. Der gleiche Verlag hat auch eine handliche hübsche Reihe begonnen, die er Frankfurter Liebhaberdrucke nennt und in der er, gefällig mit Künstlersteindrucken ausgestattete, Neudrucke bietet, von denen bisher drei erschienen sind: Wilhelm Hauffs Phantasien im Bremer Ratskeller, mit Bildern von Georg Poppe, ein ganz und gar in Frankfurt hergestelltes Buch, Karl Immermanns Münchhausen unter den Ziegen, ein Ausschnitt des Münchhausen-Romans mit Bildern des gleichen Künstlers, und das Schildbürger-Volksbuch in der Bearbeitung Simrocks mit Bildern von Fritz Franke. Unter den Buchkunstveröffentlichungen nehmen die Faksimileeditionen eine Sonderstellung ein. Sie erscheinen als Liebhaberausgaben, schon ihr Preis bestimmt sie dazu, trotzdem aber gibt es viele Buchkunstfreunde, die von den antiquarischen Bemühungen und den mechanischen Prozessen nichts wissen wollen. Der erste Einwand ist nicht recht stichhaltig. Wir würden auf manche Buchkunsthöchstleistungen zu verzichten haben, gäbe es keine guten Nachbildungen. Ganz abgesehen von der Kostenfrage, die die Originale den meisten unzugänglich macht, wenn es sich, wie häufig, um große Kostbarkeiten und Seltenheiten handelt. Man denke an die prachtvolle Erneuerung des Gebetbuches Kaiser Maximilians durch die Ausgabe K. Giehlows. Mit Recht spricht hier K. Schottenloher – in der zweiten vermehrten Auflage seines vortrefflichen Werkes: Das alte Buch (Berlin, R. C. Schmidt & Co., 1921) – von Vervielfältigungskünsten, mit Recht hebt er hervor, daß die Dürerschen Zeichnungen nicht zu ihrer ganzen Geltung gekommen wären, wenn sie in ihrer Entstehungszeit im Holzschnitt ausgeführt sein würden. Und ein Büchlein, das seine alten Elemente zum erstenmal einheitlich in ihrer Gesamtheit verbindet wie: Adelheit von Veltheim. Ein Schauspiel mit Gesang in vier Akten von G. F. W. Großmann. Mit zwölf farbigen Handzeichnungen von Daniel Chodowiecki. Nachwort von Otto Pniower. Potsdam, Müller & Co., 1920, wäre unmöglich gewesen, wenn man die Chodowiecki-Vorlagen hätte neu stechen lassen, anstatt sie getreulich durch farbigen Lichtdruck wiederzugeben. Allein so blieb die echte Handschrift des Künstlers erhalten, und wir dürfen uns ebenso an der literar- und musikhistorisch bemerkenswerten Bühnendichtung erfreuen (über die das Nachwort vorzüglich unterrichtet) wie an den Zeichnungen. Nicht aus seinen Buchkupfern, die häufig vergröbern, erst aus seinen für diese entworfenen Vorlagen läßt sich Chodowieckis Meisterschaft richtig schätzen. Besonders anzumerken ist auch noch, daß Herausgeber und Hersteller ihre Ausgabe nicht gewaltsam veraltertümelt haben, sondern sich der Grenzen bewußt blieben, die die Herstellungsverfahren des achtzehnten und des zwanzigsten Jahrhunderts hier trennen. Aber die Anklänge an den alten Almanachstil, die geschickt gegeben wurden, bilden doch eine Buchstimmung im rechten Zeitton. Und da gerade von der Buchstimmung die Rede ist, soll auch eine kleine Faksimileedition nicht vergessen werden, die ein verschollenes Bilderheft erneuerte: (Clemens Brentano) Rotkehlchens, Liebseelchens Ermordung und Begräbnis. (Nachbildung der ersten Ausgabe [1843]. Berlin, Bibliophiler Verlag: O. Goldschmidt-Gabrielli, 1921.) Welche anmutige Innigkeit liegt in diesen, die Brentanoschen Verse begleitenden Bildchen, deren Künstler ungewiß ist. Und wie verstanden es damals Dichter und Maler, ohne alle Nebenzwecke pädagogischer Art, Kinderbücher zu gestalten. Auf das Faksimileproblem in seinen ästhetischen Zweifeln bringt die Fortsetzung von Eduard Fuchs' glänzendem Daumierwerk (Honoré Daumier. Lithographien von 1828–1851. Herausgegeben von Eduard Fuchs. Mit 47 Textillustrationen und 72 [von Paul Mechel] in Originalgröße nachgezeichneten Lithographien. München, Albert Langen, 1920). Damit die lebendige Linie der Griffelführung des genialen Künstlers und technischen Virtuosen der Lithographie Daumier durch einen Mechanisierungsprozeß nicht verwischt würde, hat der Herausgeber die Steinzeichnungen mit der Hand Stich für Stich wiederholen lassen. Hiermit ist nun allerdings eine Annäherung an die Originale erreicht worden, die die Besorgnis des Verlages rechtfertigt, diese Blätter gegen Mißbrauch durch einen Stempelaufdruck zu schützen. Ob die Gleichheit nach einem Jahrhundert, wenn man auch die Daumierschen Lithographien selbst anders betrachten wird, als wir es heute tun, unvermindert fortbestehen wird, bleibe dahingestellt. Einstweilen ist dem Verlage für seine Gabe zu danken, die den Besitz einer Daumiersammlung, und wer wünschte sie sich nicht, auch denjenigen erlaubt, die auf sie kein Vermögen verwenden können. Wie schon die Einleitung des früheren, den Daumierholzschnitten gewidmeten, Bandes geht auch die Einleitung in diesen ersten

Teil des lithographischen Oeuvre auf die inneren Zusammenhänge zwischen graphischer Technik und Zivilisation ein. Sie sollte schon deshalb die ihr gebührende Beachtung finden, die Aufklärungen und Nachrichten, die in ihr unser wohl bedeutendster Daumier-Sammler gibt, sind selbst dann noch kennenswert, wenn der Leser sich nicht überall den Grundansichten und Schlußfolgerungen des Verfassers anschließen möchte. G. A. E. Bogeng.

Aus der Buchbinderei

Im vorigen Jahrgang des „Archivs", in Heft 9/10, ist hier ausführlich von den Tarifverhandlungen innerhalb des Buchbindergewerbes die Rede gewesen. Wir schlossen damit, daß zwischen dem Verband deutscher Buchbindereibesitzer und zwischen der Buchbindergewerkschaft ein tarifloser Zustand herrschte. Dieser ist Anfang dieses Jahres beseitigt worden durch ein Lohnabkommen vom 20. Januar, das ab 1. Februar in Kraft trat. Der Bund deutscher Buchbinderinnungen hatte sich diesem Abkommen nicht angeschlossen. In dem Abkommen, das bis zum 30. Juni Geltung haben sollte, war eine vierwöchige Kündigungsfrist zum 30. April dieses Jahres vorgesehen. Der Verband der Buchbinder und Papierverarbeiter hat von dem Kündigungsrecht Gebrauch gemacht und ist an den Arbeitgeber-Verband der papierverarbeitenden Industriellen (Api) mit neuen Lohnforderungen herangetreten. Er hat einen Stundenzuschlag von 75 Pfennig für männliche, und von 50 Pfennig für weibliche Arbeitskräfte verlangt. In den am 19. April in Berlin stattgehabten Versammlungen nahmen die Arbeitgeber einen völlig ablehnenden Standpunkt ein. Seitens des Verbandes deutscher Buchbindereibesitzer wurde die Erklärung abgegeben, daß die Preise so niedrig gehalten werden müßten, daß eine neue Belastung durch Lohnerhöhungen nicht möglich sei. Jede Belastung, die die Betriebe nicht selbst tragen könnten, berge die Gefahr in sich, daß die Arbeitsgelegenheit noch weiter vermindert werde. In gleichem Sinne äußerten sich die Vertreter der Geschäftsbuchfabrikanten. Vom Reichsverband der Buchbindereien wurde eine Statistik vorgelegt, aus der eine Steigerung der Rohmaterialien durchschnittlich um das 23fache hervorging. Demgegenüber seien die Verkaufspreise nur um das Acht- bis Zwölffache gestiegen. Jede weitere Lohnerhöhung müsse diesen ganz offensichtlichen Preisabbau stören. Da die Verhandlungen ergebnislos verliefen, wurde das Reichsarbeitsministerium seitens der Arbeitnehmer als Schiedsinstanz angerufen. Ein Schiedsgericht unter Leitung eines vom Reichsarbeitsministerium bestimmten unparteiischen Vorsitzenden fällte einen Schiedsspruch, der für die über 21 Jahre alten Buchbinder und Buchbindereiarbeiterinnen Wirtschaftsbeihilfen für die Monate Mai und Juni vorsah. Und zwar sollten für diese beiden Monate gezahlt werden:

	in Ortsklasse			
	I	II	III u. IV	V u. VI
Gehilfen	130.–	120.–	100.–	80.–
geübte Arbeiterinnen	71.50	71.50	57.20	47.70
ungeübte Arbeiterinnen	65.–	65.–	52.–	43.40

Die Beihilfen sollen auch den Akkordarbeitern und -arbeiterinnen gezahlt werden. Bei verkürzter Arbeitszeit, hervorgerufen durch Arbeitsmangel, soll ebenfalls die volle Wirtschaftsbeihilfe gezahlt werden. – Die Arbeitgeber haben den Schiedsspruch abgelehnt, weshalb die Arbeitnehmer beim Reichsarbeitsministerium die Verbindlichkeitserklärung beantragt haben. Da sich der Bund deutscher Buchbinderinnungen bereits nicht auf den Boden des Tarifabkommens vom 20. Januar gestellt hatte, besteht nach wie vor zwischen Buchbindergehilfen und handwerklichen Buchbinderunternehmern, soweit diese dem Bunde angehören und nicht als Mitglieder eines anderen der Api angehörenden Verbandes dem Abkommen beigetreten sind, ein tarifloser Zustand.

Die schwierige Lage des Buchbindergewerbes geht aus den oben gekennzeichneten Verhandlungen zur Genüge hervor. Der Preisabbau für Leder ist zum Stillstand gekommen, hat zum Teil wieder die gegenteilige Richtung angenommen. Die Verschlechterung der deutschen Valuta hat das für Bucheinbände gebrauchte Gold selbstverständlich wieder verteuert, und der Preisabbau für Pappe kann, wenn er auch an sich ziemlich erheblich ist, nicht bewirken, daß eine durchgreifende Preisermäßigung für Buchbinderarbeiten eintritt. Namentlich die kleineren Handwerksbetriebe haben unter der gegenwärtigen Wirtschaftslage sehr zu leiden. Es gibt heute eine große Reihe von Bücherbesitzern, die ihre Aufträge wegen der hohen Einbandpreise zurückstellen bis zu einer wahrscheinlich noch nicht naheliegenden Zeit, da die Bindearbeiten wieder erheblich billiger sind.

Es ist keine Erörterung darüber nötig, wie wichtig namentlich für das buchbinderische Handwerk die Heranbildung eines tüchtigen und zahlenmäßig genügenden Nachwuchses ist. Das Buchbinderhandwerk, als eines von bis aufs Äußerste gedrückten und von seinen eigenen Angehörigen unterbotenen Preisen, hat seit langem darunter zu leiden, daß es seinen Lehrlingen nicht dieselbe geldliche Entschädigung bieten konnte, wie andere Handwerke. Vor kurzem hat der Obermeister der Berliner Buchbinderinnung Richt-

linien über die Lehrlingseinstellung herausgegeben. Darin hieß es u. a., daß die Lehrzeit drei bis dreieinhalb Jahre beträgt, und daß an „Kostgeld" zu zahlen seien: im ersten Jahre 15 Mark je Woche, steigend für das Jahr um 5 Mark. Ich muß gestehen, daß ich diese Sätze für außerordentlich niedrig halte und nicht glaube, daß es dabei dem Buchbinderhandwerk möglich sein wird, genügend Lernkräfte zu erhalten. 15 Mark, d. h. Papiermark, entsprechen einem Friedenswert von 1.50 Mark; während vor dem Kriege das schon damals sehr geringe Kostgeld im ersten Jahr mindestens 3 Mark betrug. Das Buchbinderhandwerk darf sich nicht wundern, wenn die Schulentlassenen sich anderen Handwerken zuwenden, oder wenn sie die viel besser bezahlte Arbeit eines Laufburschen übernehmen. Es ist auch zu bedenken, daß die 15 Mark, die ein Buchbinderlehrling heute im ersten Jahr erhält knapp für das Fahrgeld ausreichen.

In Heft 9/10 des „Archivs" machten wir auf die vom Jakob Krauße-Bund, der Vereinigung deutscher Kunstbuchbinder, im Berliner Kunstgewerbe-Museum geplante Ausstellung aufmerksam. Nachdem die Übersiedlung des Berliner Staatlichen Kunstgewerbemuseums in das ehemalige Kaiserschloß beendet ist, steht es fest, daß diese Ausstellung unter dem Titel „Deutsche Einbandkunst" Anfang September dieses Jahres im historischen Weißen Saale des Schlosses stattfinden wird. In der Ausstellung werden nicht nur moderne deutsche Kunsteinbände — und zwar ausschließlich angefertigt von den Mitgliedern des Bundes, in dem die hervorragendsten deutschen Kunstbuchbinder vertreten sind — gezeigt werden, sondern es wird mit ihr auch eine historische Einbandschau verbunden sein. So werden die Preußische Staatsbibliothek, Berlin, und die Berliner, Potsdamer und Charlottenburger Schloßbibliotheken historische und bemerkenswerte Einbände aus ihrem Besitz zur Verfügung stellen. Aus dem Besitz der Sächsischen Landesbibliothek, Dresden werden neu aufgefundene Einbände gezeigt werden von der Hand des Schutzpatrones des Bundes, des mittelalterlichen Hofbuchbinders Jakob Krauße. Ferner wird die Ausstellung enthalten eine Gedächtnisschau von Arbeiten der verstorbenen Mitglieder des Bundes. Für die Ausstellung ist die Herausgabe eines Kataloges geplant, dem durch Beiträge führender Fachleute und durch künstlerische Ausgestaltung ein bleibender Wert gegeben werden soll. Typographisch vorbildlich soll auch der Anzeigenteil dieses Kataloges werden, in dem lediglich Firmen Aufnahme finden sollen, die zum Buchgewerbe gehören oder zu diesem in Beziehung stehen, und deren Erzeugnisse als erstklassig bekannt sind. Die Schriftleitung des Kataloges und die künstlerische Ausgestaltung liegt in den Händen des Unterzeichneten als des Pressebeirats des Bundes, an dessen Adresse, Berlin-Steglitz, Sachsenwaldstr. 25, auch die Anfragen wegen Aufnahme in den Anzeigenteil zu richten sind.

Zum Schluß sei ein Hinweis auf eine für Bücherfreunde und für die Auftraggeber des Buchbindergewerbes wichtige periodische Veröffentlichung gestattet. Es handelt sich um das nunmehr zum zweiten Male erschienene Jahrbuch der Spamerschen Buchbinderei. Das diesjährige Jahrbuch enthält wieder bemerkenswerte Aufsätze, die über die Technik des Einbands aufklären und überhaupt geeignet sind, das Verständnis für den Bucheinband zu vertiefen. Diese Aufsätze, unter dem Titel „Der technische Unterschied zwischen dem Verleger-Masseneinband und dem handgebundenen Buche", „Über Liebhaberausgaben und deren Berechtigung in unserer Zeit", stammen von Hermann Nitz, dem buchbinderischen Leiter der Spamerschen Buchbinderei. Über den Manuldruck schrieb Direktor Eugen Kollecker von der Spamerschen Buchdruckerei. Das geschmackvoll nach Entwürfen von Hans Hascher, dem künstlerischen Mitarbeiter von Spamer, ausgestattete Jahrbuch enthält auch Photographien schöner Masseneinbände und von Auflagen-Handbänden und Einzel-Handbänden. Die Unterscheidung zwischen Auflagen-Handband und Einzel-Handband ist sehr bemerkenswert, und ein Zeichen dafür, daß die Verlagsbuchhandlungen heute den Buchbindereien Aufträge für Handeinbände geben. Solche Handeinbände werden natürlich immer nur für in der Zahl beschränkte Luxusausgaben bestellt. Die Unterscheidung zwischen den beiden Handeinbandarten ist notwendig, weil es sich bei den Auflagenhandbänden nicht immer umgehen läßt, daß die verzierende Arbeit mit Hilfe des Maschinendrucks und nicht durch Handarbeit ausgeführt wird.

Ernst Collin.

Buchdruckgewerbe

Der neue Tarif ist im November vorigen Jahres unter Dach gebracht worden und man hat vier Wochen dazu gebraucht, um — es in allen wesentlichen Punkten beim Alten zu lassen. Zwar wird auf beiden Seiten, bei den Gehilfen sowohl als bei den Unternehmern, von den beamteten Vertretern ein hohes Lied auf die eigene Fixigkeit gesungen, mit der es wieder und wieder geglückt sei, diese und jene Position zu retten; und es wird ebenso auf beiden Seiten von einer Vielzahl von nicht beamteten Männern Sturm geläutet, weil jene beamteten Vertreter so wenig erreicht hätten und weil sie sich von den, ach so gerissenen Gegnern schmählich übertölpeln hätten lassen. Bei diesen Gefühlsausbrüchen muß ich immer an

den Biertischphilister zurückdenken, der anno 15, 16, 17 mit Emphase verkündete, welche Strategie er eingeschlagen hätte und wie so unbegreiflich falsch das wieder Hindenburg gemacht hätte.

Wenn von beiden Seiten Angriffe erfolgen, so scheint das immer ein Zeichen dafür zu sein, daß beiden Seiten nicht zu weh geschehen ist. In der Tat sind alle die nach irgendeiner Richtung hin bedenklichen Anträge und Wünsche der Parteien ziemlich glatt unter den Tisch geflogen. Es wäre nur von Übel, wenn sich daraus die Taktik fortsetzen würde in Zukunft immer möglichst viel zu verlangen, um möglichst viel Trümpfe für den danach einsetzenden Kuhhandel übrig zu behalten.

Inzwischen verdichteten sich die Angriffe auf beiden Seiten zu konkreten Forderungen. Auf der Gehilfenseite ist es Unzufriedenheit nicht so sehr eigentlich mit dem Tarif als mit den gleichzeitig beschlossenen Teuerungszulagen. Noch kaum je war der „Korrespondent" so konsequent und so geschickt auf eine Frage eingestellt, wie in den letzten Wochen auf die Frage der Wiederaufnahme der Verhandlungen zu dem Zweck, die Teuerungszulage neuerdings zu erhöhen. Es war die persönliche Mißstimmung der einzelnen Kreise zum Ausdruck gekommen, es waren auch die volkswirtschaftlichen Verhältnisse des breiteren erörtert worden, gespickt mit Statistiken und Indexziffern über Lebenshaltung, über Löhne anderer Gewerbe, über die wirtschaftliche Lage im allgemeinen und die schlechte Stellung der Gehilfen in ihr. Die Häufung dieser Ausführungen sollte nicht nur die Stimmung geben, wie sie war, sondern sie wollte auch eine gewisse Einstellung der Gehilfen gegenüber dem Bestehenden hervorrufen. Man sah die Meinungen zur Lawine anwachsen, die ungestüm neue Verhandlungen und damit neue Zulagen forderte. Das Widerstreben der Gegenseite wurde als rückständig und böswillig gebrandmarkt, während diese sich nüchtern darauf berief, daß Verträge ja eigentlich nur dann Wert hätten, wenn sie auch eingehalten würden, und daß eine Abmachung bis Ende März eben auch so lange zu gelten habe. Bei den soeben neu eröffneten Tarifausschußverhandlungen werden diese Argumente neuerdings rhetorisch vorgetragen; man wird wieder tage- und stundenlang aneinander vorbeireden, um letzten Endes ein Ergebnis zu erzielen, das auch ohne unnütze Bekehrungsversuche und ohne Reden zum Fenster hinaus viel billiger erreichbar sein müßte.

Auf der Seite der Unternehmer ist dasselbe Schauspiel, ein wenig verschoben, ebenfalls zu sehen. Hier bleiben die Führer und ihr unbedingter Anhang zwar fest auf dem Erreichten stehen, aber gerade weil diese Führer aus einer größeren inneren Selbständigkeit — manche sagen Selbstherrlichkeit — heraus Einzelströmungen hin und her weniger nachgeben, zeigt sich die Gegenarbeit in der Form von Absplitterungsversuchen. Eine neue Weimarer Gruppe ist entstanden und es scheint mir, als ob das Wiederaufleben dieses alten Namens, der seine bestimmte Prägung hat, nicht zu den glücklichsten Griffen der neuen Unzufriedenen gehörte. Die alte Weimarer Gruppe war auch eine Absplitterung von der zentralen Organisation des D. B. V. Sie lief Sturm gegen den Tarif überhaupt, gegen den Lohntarif sowohl wie gegen den Preistarif. Sie verfocht das Prinzip der „freien Wirtschaft". Sie sagte „Gewerbefreiheit" und meinte „Preisschleuderei". Sie agierte gegen Tarif und Organisation, machte Eingaben, die Denunziationen nicht unähnlich sahen und — ihre Mitglieder rissen zu billigen Preisen Arbeiten an sich und umgingen eingebürgerte gewerbliche Bestimmungen.

Die neue Weimarer Gruppe hat als führende Mitglieder u. a. bekannte alte Widersacher der Tarifentwicklung und der Organisationsbestrebung. Sie spielt den Gegensatz zwischen Großdrucker in der Stadt und Kleindrucker in der Provinz aus, obwohl sie wissen müßte, daß dieses Argument eine Unwahrheit ist; denn ein wesentlicher Teil der städtischen Beschlüsse beruht auf der Mitwirkung der Kleindrucker in der Stadt, und gerade die maßgebenden und lautesten der Herren in der Provinz sind Großdrucker. Daß man aber über ungerechtfertigte Belastung klagen und trotz dieser angeblich zu hohen Belastung in der Stadt bei der Kundschaft mit dem Argument hausieren kann: „wir in der Provinz können billiger liefern, weil wir billigere Verhältnisse haben" will nicht recht einleuchten; daß dieses Treiben nicht so sehr dem Tarifgedanken als dem ganzen Gewerbe schadet, liegt auf der Hand. Aber es zeigt sich auch hier wieder, daß die Unzufriedenheit mit den bestehenden Verhältnissen, man kann sogar sagen, die jetzige wirtschaftliche Notlage, zur Erbitterung treibt, die sich dann an irgendeinem Sündenbock auswirkt. Es ist wie in unserer ganzen Politik: wer es selber nicht besser machen kann, schimpft und verdächtigt, um sich dadurch wenigstens den Anschein von neuen Ideen zu neben. Es ist charakteristisch, daß sich unter den Führern der Weimarer Gruppe ein Herr befindet, der reichlich Gelegenheit gehabt hätte, innerhalb der bestehenden Organisation seine Ideen zu produzieren und durchzuführen. Und ein gutes Stück spielt in diesen Dingen auch der gekränkte Ehrgeiz mit.

So sind die organisatorischen Verhältnisse nicht gerade das, was zur Überwindung der augenblicklichen Lage am notwendigsten haben sollte. Statt Einigkeit: Streit und Besserwissen, statt gemeinsames Handeln und Verständigung: Verhetzung und Erbitterung. Der lachende Dritte ist in dem Fall der Kunde. Der profitiert von den Kon-

kurrenzverhältnissen, welche wieder anfangen, den schamlosen Zuständen vor dem Krieg den Rang streitig zu machen. Kein Tag vergeht, wo dem Praktiker nicht die merkwürdigsten Unterbietungen vor Augen kommen. Leistungsfähigkeit scheint mit niedrigem Preis identisch zu sein. Daß uns nur Qualitätsarbeit höher bringen kann, wird vergessen.

Hier leisten die Gehilfen im positiven Sinne Einigenderes. Die neue Zeitschrift „Der Jung-Buchdrucker" ist wirklich anerkennenswert gut aufgemacht. Der Inhalt ist durchaus nicht, wie wohl befürchtet wurde, auf irgendwelche politische oder gewerkschaftliche Angelarbeit eingestellt. Sie bietet dem jungen Buchdrucker Praktisches für seine Fortbildung, ist vielseitig, regt an und wird dadurch die jungen Leute viel mehr gewinnen, als wenn plump mit politischen Dingen begonnen würde. Diese Rührigkeit sollte den Prinzipalen zu denken geben, nicht im Sinne der Gegenwirkung, sondern in dem Sinne, daß sie selbst außerhalb und zur Ergänzung der Fachschulen an der Ertüchtigung unseres Nachwuchses stärker Anteil nehmen.

Nunmehr liegt ein Zeitabschnitt hinter uns, der besonders arm erscheint an in die Augen fallenden Einzelereignissen im Buchdruckgewerbe. Wir sind ja so verwöhnt. Wenn nicht alle paar Monate die Tarifvereinbarungen, die man früher alle 5 Jahre oder so etwa beriet, über den Haufen geworfen werden, dann dünkt es uns wie des Friedens märchenhafte Zeit. Eine Zeit, deren einstige Wirklichkeit vielen schon höchst unwahrscheinlich geworden ist; und um so mehr denen, die sich am meisten auf „die gute alte Zeit" berufen. Wenn es anerkannt ist, daß die Menschen für allgemeine Wirtschaftsverhältnisse ein schlechtes Gedächtnis haben, und ein besonders schlechtes für Nöte und Sorgen, so darf es nicht wundern, daß eben dieselben Menschen heute in eine Periode, die weithin sichtbar durch einen blutroten Strich abgegrenzt ist gegen unsere Tage, alle paradiesischen Gefühle, alle schlaraffischen Genüsse hineinidealisieren. Sie sehen von ehedem nicht das Drückende mehr und vom Jetzt nicht das Gute. Und sei beides noch so wenig — das Bild wird arg verschoben.

Los der Übergangsmenschen: sie verstehen die alte Zeit nicht mehr und die neue noch nicht. Sie trauern um Entschwundenes, das gar nicht da war, und das sie nicht die Kraft haben, neu zu schaffen; und sie fluchen dem Neuen, das sich so absurd gebärdet, und das sie wiederum nicht meistern können. Und sie werden mißlaunig und mutlos und müde.

Solche Müdigkeit scheint über dem Buchdruckgewerbe gegenwärtig zu lasten. Die Versammlungen sind schlecht besucht, die Zeitschriften sind langweilig, verlieren sich im Kleingeraufe und polemisieren ihre Spalten voll. Oder ist nur der Leser gleichgültig, abgestumpft? Kommt der Katzenjammer von der großen Politik, welche ihre denkwürdigen Wege geht, ohne von tausend freiwilligen Ratgebern in eine andere Richtung gekannegießert zu sein?

So hat man die „einmalige" Wirtschaftsbeihilfe, die für die Monate Februar, März und April in der Höhe von M 180.— für Gehilfen höchster Klasse (für andere abgestuft weniger) bewilligt war, und die, wie schon der Name sagt, in drei Raten gezahlt wurde, ohne viel Aufhebens, ja fast ohne öffentliche Debatte „verlängert". Nur die unverheirateten Gehilfen der Klasse C führten die Ungerechtigkeit die sie betroffen, erneut ins Feld, weil ihnen diese einmalige fortlaufende Beihilfe versagt war. Man argumentiert so: die Wirtschaftsbeihilfe ist nötig, weil die anhaltende Teuerung die Versorgung einer Familie unmöglich mache. Und die Gerechtigkeit erfordere, daß auch die ohne solche Familiensorgen nicht schlechter gestellt seien. Gleiche Leistungen, gleiche Rechte — rufen die Jungen. Leider auch jene „Jungen", über deren „Kriegserziehung" kein Zweifel besteht, deren Hinterlandsschulung (mit vierzehn Jahren oft schon aushilfsweise in die „Munition") durch die Revolutionshochschule vervollständigt worden ist.

Bei den Unternehmern ist der Zustand eingetreten, wo das laute Räsonnieren aufhört und das stille Fluchen anfängt. Man schwimmt mit, den breiten Strom hinab, trage er an lachende Ufer oder an harte Felsen. Die Hauptsache: man schwimmt. Intransitiv genommen, nicht transitiv. Denn die krampfhaften Zappelbewegungen sind noch lange keine zielstrebigen Schwimmstöße; sie halten gerade noch an der Oberfläche, bringen an kein Ziel.

Aus dem nassen Bild ins trockene Wirtschaftsleben übersetzt, heißt das: jeder treibt sein Geschäft, so gut er's — nicht kann; jeder arbeitet mit allen Ellenbogen um sich. Jeder treibt Konkurrenz bis nahe an die Grenze des feuchten Staubes; und noch darüber hinaus. Preistarif, Kundenschutz, Meldepflicht und wie die schönen Dinge alle heißen: Luxusgegenstände, die wir uns nicht leisten können. Dabei habe ich das sichere Gefühl, daß selbst die ärgsten Schmutzer ängstlich den Tarif zu Rate ziehen — um ja genau zu wissen, wie sie darunter bleiben können. Aus so einem allgemeinen Gefühl heraus wird so kalkuliert: Preistarif? jawohl; aber 1050% Aufschlag? nein 900 genügen auch; oder 800! Denn man sieht doch am Jahresschlusse die Geschäftsergebnisse, deren Ziffern sich turmhoch über die der Friedensjahre erheben. Und im übrigen: die Steuern sind noch nicht alle ausgeschrieben.

Es wird geschleudert wie nie. Unterbietungen um 50% sind keine Seltenheit. Die Ausrede vom billigen Friedenspapier ist längst entschwunden. Nackt und kalt: der Hunger nach Arbeit, die Peitsche „Zinsendienst", die hohen Bar-

anforderungen an den einzelnen führen wieder wie ehedem in der guten alten Zeit zu Bankerotteurkunststückchen.

Man versucht es mit neuen Gesetzen und Vorschriften. Unnütz Beginnen, da doch die alten noch nicht eingehalten werden. Es gibt nur drei Wege, oder richtiger drei Etappen auf einem und demselben Weg: Erziehung zu fachlicher Tüchtigkeit, wobei ich unter „fachlich" nicht nur das Technische, sondern auch das Künstlerisch-Geschmackliche und das Wirtschaftlich-Organisatorische verstehe.

Qualitätsleistung, wie sie sich selbst in der allereinfachsten Arbeit ausdrücken kann.

Kooperation, organischer Zusammenschluß, Ausbau des Genossenschaftswesens, Spezialisierung usw.

Ich hielt mich für verpflichtet, diese Dinge auszusprechen, damit es nicht scheine, als wollte ich nur fruchtlos Kritik üben. Näher darauf einzugehen, verbietet hier Raum und Zeit. Sie wirken auch besonders stark auf den Einkaufsmarkt des Buchdruckers.

Die Zeitungen sind voll von den neuen Papierpreissteigerungen. Diese betreffen eigentlich nur das Zeitungspapier, während alle anderen Papiere, wenn nicht weiter gesunken, so doch wenigstens konstant geblieben sind. Im Durchschnitt kann eher noch eine Abwärtsbewegung festgestellt werden. Dazu erleichtern sich die Bedingungen (Verpackung, Frachtvergütung, vereinzelt schon Frachtfreiheit, Gewährung von Ziel). Die Großläger füllen sich allmählich wieder, die einzelnen Händler erscheinen wieder mit Musterbüchern und festen Preisen. Auch Schriftgießer und Maschinenfabrikanten wenden sich stärker dem Inlandgeschäft zu. Allüberall deuten erheblich verkürzte Lieferfristen darauf hin, daß einmal die außenpolitischen Verhältnisse und die Lage des Weltmarktes für unsere Liefeanten ungünstiger geworden sind und andrerseits die Kauflust des Inländers der Stärkung seiner Kaufkraft bedarf.

So stehen wir mitten im Übergang. Der wechselvolle April scheint uns um so unfreundlicher als der rauhe Winter, weil ihm der liebliche Mai zu nahe folgt. Man muß nur an den Mai so recht von Herzen glauben.

München. Dr. Alfred Heller.

Schriftgießerei-Gewerbe

Das geschäftliche Leben und Treiben auf dem Schriftgießereimarkte bewegte sich in letzter Zeit gegen das der vorigen Monate in wesentlich ruhigeren Bahnen; die Aufträge gehen nicht mehr so stark ein wie noch vor wenigen Wochen, jedoch decken sie sich immer noch mit der Nachfrage, auch mit der des Auslandes. – Die Produktion von neuen Erzeugnissen hält sich vorläufig noch etwas zurück. Hoffmeister.

Die Lage im Buchhandel

Die tiefe innerberufliche Bewegung, die den deutschen Buchhandel infolge der anormalen Wirtschaftsverhältnisse und der damit verbundenen Gestaltung des Buchpreises ergriffen hatte, hat ihren Höhepunkt überschritten. Die Kantate-Hauptversammlung des Börsenvereins hat, wenn auch keine völlige Klärung der Lage, so doch zum mindesten die Vorbedingungen für ein friedlicheres Zusammenarbeiten der verschiedenen aufeinander angewiesenen buchhändlerischen Geschäftszweige gebracht. Die Gefahr, daß eine Zersplitterung und als Folge davon eine innere Schwäche des Berufes von Außenstehenden zum Nachteile des Buchhandels ausgenutzt werden könnte, war wirklich auch groß genug, um die Besonnenheit die Oberhand behalten zu lassen. Deutlich zeigte sich, daß man des Haders müde war und daß es an der Zeit sei, auch im Hinblick auf die wenig glückverheißende nächste Zukunft die Reihen wieder enger zu schließen. Denn alle Anzeichen deuten darauf hin, daß eine Stockung des Bücherabsatzes bevorsteht, die sich möglicherweise in dem Grade verschlimmert, in dem das kaufende Publikum wieder in die Lage versetzt wird, bessere Lebensmittel zu kaufen und die lange unterlassene Anschaffung von Bekleidungsgegenständen und anderen Artikeln des täglichen Bedarfes aufzunehmen.

Die wichtigste Entscheidung der Kantatetagung ist die Schaffung einer gangbaren Brücke für den allmählichen Abbau des heißumstrittenen und reichlich unpopulären Sortimenter-Teuerungszuschlages. Die Bahn für die Wiederherstellung des festen Ladenpreises ist frei geworden. Zwar soll die Notstandsordnung des Börsenvereins in der Fassung vom 5. Oktober 1920 mit der Abänderung vom 13. Februar 1921 bis Kantate 1922 bestehen bleiben. Werden jedoch zwischen den Vorständen des Deutschen Verlegervereins und der Deutschen Buchhändlergilde, zwischen Berufsgruppen dieser Vereine oder freien Gruppen von Verlegern und Sortimentern Verträge abgeschlossen über Bezugsbedingungen, die den dem Vertrage sich anschließenden Firmen den Verzicht auf den Teuerungszuschlag ermöglichen, so sollen diese Verträge während ihrer Dauer für die angeschlossenen Firmen die Bestimmungen der Notstandsordnung ersetzen. Für diejenigen Gegenstände des Buchhandels, über die solche Vereinbarungen getroffen sind, ist die Notstandsordnung nicht mehr zwingend.

Verhandlungen zum Abschluß derartiger Verträge sind sofort eingeleitet worden. Demnach ist zu erwarten, daß in absehbarer Zeit wenigstens für einen Teil der buchhändlerischen Erzeugung der feste Ladenpreis wieder eingeführt wird. Generell wird das freilich, wenn man die großen noch entgegenstehenden Schwierigkeiten bedenkt,

nicht möglich sein. Zunächst ist ein völliger Wegfall des Teuerungszuschlages auf wissenschaftliche Werke, insbesondere Lehr- und Schulbücher, zu erwarten. Der Markt des schönwissenschaftlichen Buches und der Zeitschriftenmarkt dürften unmittelbar folgen. Es wäre verkehrt, sich durch wenig geschickt abgefaßte Notizen in der Tagespresse irreführen zu lassen und zu glauben, daß die neuen Beschlüsse eine Verbilligung der Bücher herbeiführen würden. Das Publikum mag froh sein, wenn es von einer weiteren Verteuerung verschont bleibt, die schon infolge des anormalen Verhältnisses der Bücherpreise zu den Preisen anderer Waren nahe genug liegt. Wie hier schon früher angedeutet, treibt die Entwicklung zur Inanspruchnahme des Prinzips der Mindestrabatte auf die verschiedenen Kategorien buchhändlerischer Erzeugung, um dem Sortiment einen Ersatz für den Wegfall des Teuerungszuschlages zu verschaffen. Die Verträge werden demnach die Wirkung haben, daß die Ladenpreise der vom Teuerungszuschlag befreiten Bücher mindestens bis zu dem Betrage erhöht werden müssen, den der bisherige mit Teuerungszuschlag belegte Ladenpreis plus Teuerungszuschlag ausmacht. Diese Erhöhung der Preise auf der ganzen Linie ist gar nicht zu umgehen, wenn der vertreibende Buchhandel sowohl wie der erzeugende bei einem solchen Kompromiß ihre Rechnung finden sollen. Der Vorteil für das kaufende Publikum würde nur darin bestehen, daß die Preisverwirrung, wenn auch nicht mit einem Schlage, so doch in langsamer Entwicklung verschwindet und der feste Ladenpreis sich immer mehr durchsetzt. Wenn man bedenkt, daß neben dem alten organisierten vorkriegszeitlichen Verlagsbuchhandel ein umfangreicher neuer nachkriegszeitlicher emporgewachsen ist, der sich vielfach nicht an die Bestimmungen der Organisationen bindet, so kann man sich der Erkenntnis nicht verschließen, daß das mit Teuerungszuschlag belegte Buch sich neben dem Buche mit festem Ladenpreise mindestens bis zu Kantate 1922 behaupten wird. Auf die Dauer werden allerdings auch diese Erzeuger nicht ihre eigenen Wege gehen können. Die äußeren Anfechtungen, denen der Gesamtbuchhandel gewachsen bleiben muß, sind viel zu gefahrvoll für den einzelnen, als daß er nicht bei seiner Organisation die nötige Rückenstärkung suchen müßte.

Eine Gefahr, die für den Gesamtbuchhandel wieder stärker in den Vordergrund tritt, ist die vom Reichsministerium des Innern geplante Reform der Rechtschreibung, die trotz aller Einsprüche offenbar auf Betreiben eines einflußreichen Teiles der Lehrerschaft nun doch noch durchgeführt werden soll. Die Kantate-Hauptversammlung hat infolgedessen eine Entschließung gefaßt, die sich mit großer Energie und mit nicht mißzuverstehender Deutlichkeit gegen die Reform der Rechtschreibung wendet.

Es heißt dort u. a.: „Als Hauptgrund für die Neuordnung wird die Notwendigkeit einer Entlastung der Schule angegeben. Dieser Gedanke dürfte irrig und trügerisch sein. Irrig, weil das Volksleben sich nicht der Schule unterzuordnen hat, sondern diese dem Leben; trügerisch, weil er für die Schuljugend nicht eine, sondern zwei Schreibweisen bedeutet, also doppelte Arbeit. Denn die Schuljugend müßte neben der zu ersinnenden, folgerichtig gar nicht durchführbaren Schreibweise die bestehende mit erlernen, um die vorhandene Literatur lesen und im praktischen Leben bestehen zu können. An die vorhandene Literatur darf und kann nicht gerührt werden; die ungeheuren, in den öffentlichen und privaten Büchereien und in den Vorräten des Buchhandels angelegten Werte dürfen und können nicht entwertet werden, einerlei, ob nach kurzer oder langer Schonzeit. Wir dürfen das Band nicht zerreißen, das uns fast allein noch mit den Deutschen außerhalb des Reiches eint, die Schriftsprache. Der Buchhandel erklärt, daß er seine Mitwirkung an solchem Tun versagt. Der Neudruck von Schulbüchern kann vielleicht erzwungen werden, obwohl wir uns auch hiergegen wehren werden. Aber im übrigen wird der Buchhandel lediglich der in Freiheit sich allmählich von selbst umformenden geltenden Schreibweise folgen. Insbesondere lehnt er jede Neuordnung ab, die an der üblichen Wort- und Buchstabenfolge im Alphabet (z. B. Zil statt Ziel, Jarzent statt Jahrzehnt) ändern und so in die ganze Lexikographie und alle Kartotheken und dadurch in die Arbeit des ganzen Volkes heillose Verwirrung bringen würde. Dies würde der Standpunkt des Buchhandels auch in ruhigen Zeiten sein, in dieser Zeit der Not erst recht. Das deutsche Volk hat sich wahrlich um Wichtigeres zu sorgen, als um die Erzwingung einer neuen Rechtschreibung, die, sie falle aus, wie es auch komme, nur willkürlich sein kann und daher neue Willkür und Unzufriedenheit verursachen muß."

Wir haben hier, was wohl in der Geschichte des deutschen Buchhandels einzig dastehen dürfte, eine Art Streikandrohung vor uns, jenes äußersten Mittels der Selbsthilfe, dessen sich Leute wie die deutschen Buchhändler sicherlich nur dann bedienen werden, wenn ihnen das Wasser am Halse steht. Nicht minder groß ist die Bitterkeit der Empfindung der deutschen Buchhändler über die Unsinnigkeit des durch die Genossenschaft deutscher Tonsetzer im vorläufigen Reichswirtschaftsamt betriebenen Planes einer Kulturabgabe, wonach, hauptsächlich zugunsten einer Unterstützungskasse für Schriftsteller und Künstler, dem deutschen Volke für jedes gekaufte Buch, jedes Noten-

heft, jedes Bild, für jede Aufführung eines Theater- und Tonstückes eine neue Steuer von 10% auferlegt werden soll. Dabei soll der Buch-, Kunst- und Musikalienhandel auch noch die Rolle des Steuererhebers spielen! Auch dieser Plan erfuhr in der Kantate-Hauptversammlung die verdiente Zurückweisung durch eine entsprechende Entschließung. In der Begründung heißt es u. a.: „Das in den gemeinfreien Werken angesammelte Geistesgut wird infolge des scharfen Wettbewerbs unter den Verlegern jetzt dem deutschen Volke so gut und so wohlfeil angeboten wie nur möglich. Durch jeden staatlichen Eingriff in Form einer verkappten Steuer ist eine Verteuerung unausbleiblich. Ferner wäre es geradezu unsozial und kulturschädlich, den Autoren neuerer noch ungeschützter Werke, seien diese gut oder schlecht oder als Modewerke schon ohnedies hoch entlohnt, unterschiedslos noch eine weitere Einnahme zu verschaffen, während ernste, innerlich wertvolle Geisteserzeugnisse durch die verteuernde Zwangsabgabe noch mehr, als schon jetzt der Fall, zurückgedrängt oder unmöglich gemacht würden. Sodann würde die Verwaltung der aus dieser „Kulturabgabe" fließenden Mittel durch den geplanten Ausschuß der Schriftsteller und Künstler in der Hand weniger schwer kontrollierbarer Männer eine Macht vereinigen, die, wenn auch unbewußt, zu schlimmen Schädigungen echter Wissenschaft und Kunst führen kann. Die gegen den Sortimentsbuchhandel als den das Buch verteuernden Zwischenhandel gerichteten Angriffe werden gemacht ohne genügende Kenntnis der auch im Buchhandel bestehenden Not und der Schwierigkeit der auch von ihm gewünschten Reformen. Die Hauptversammlung beauftragt den Vorstand, alle geeigneten Schritte zu tun, um das ganze deutsche Volk, besonders die Behörden, die gesetzgebenden Körperschaften und die Presse über die sich hinter jenem Plan bergenden Gefahren aufzuklären und seiner Weiterbetreibung jeden möglichen Widerstand zu leisten. Zugleich aber erklärt die Hauptversammlung einmütig, daß der deutsche Buch-, Kunst- und Musikalienhandel die Pflicht fühlt, an der Erhaltung arbeitsfreudiger, geistig schöpferischer Kräfte und an jeglicher Förderung deutschen Geisteslebens in vorderster Reihe mitzuwirken. Die Hauptversammlung ermächtigt daher den Vorstand, einem besonderen Ausschuß die Aufgabe zuzuweisen, im vertrauensvollen Zusammenwirken mit Vertretern der geistigen Arbeit andere Wege zur Bannung unverkennbar drohender Gefahren zu suchen.

Eine weitere Sorge des Buchhandels ist die künftige Gestaltung des Verhältnisses zwischen Arbeitgebern und Arbeitnehmern. Innerhalb der Angestelltenschaft machen sich Bestrebungen geltend, die auf die Schaffung eines Reichstarifs abzielen. Der Angestelltenverband des Buchhandels, Buch- und Zeitungsgewerbes hat bereits einen geradezu ungeheuerlichen Entwurf dazu geschaffen, der in der Verteilung der Rechte unter den beiden Parteien für den Angestellten so gut wie alles in Anspruch nimmt. Pflichten haben eigentlich nur die Arbeitgeber. Man ist es aber heute gewöhnt, daß ein Scheffel verlangt wird, um eine Metze nach Hause zu tragen. Ob die Gehilfen, inmitten ihrer stark vergeistigten Atmosphäre und bei ihrer z. T. sehr differenzierten Arbeit und Leistung sich in der Umschnürung einer solchen schematischen Beurteilung und Entlohnung besonders wohlfühlen würden, ist sehr die Frage. Es ist doch wohl ein wesentlicher Unterschied zwischen ihrem Berufe und dem des Buchdruckers oder Metallarbeiters, in dem Reichstarife Einführung gefunden haben. Indessen scheint es, als ob die Gefahr des Reichstarifes auch überschätzt werde. Die tarifliche Bindung zwischen Arbeitgebern und Arbeitnehmern ist nun einmal vorhanden, und es mag für die Mehrzahl beider keine wesentliche Änderung bedeuten, wenn diese Bindung für das ganze Reich eine einheitliche Struktur bekommt. Denn wie Verlag und Sortiment sind auch Prinzipale und Gehilfen, um einmal diesen veralteten Ausdruck zu gebrauchen, viel zu sehr aufeinander angewiesen, als daß es Zweck und Sinn hätte, den Bogen zu überspannen.

Schneller, als man eigentlich erwarten konnte, hat die Kommission zur Regelung der Frage des Auslandsbuchhandels ihre Arbeit geleistet. Noch vor den Kantatetagen konnte eine Revision der Auslandsverkaufsordnung erfolgen, die vielleicht nicht alle Interessenten befriedigt haben mag, ohne Zweifel aber erhebliche Erleichterungen brachte. Wenigstens ist die starke Gegenbewegung inzwischen merklich abgeflaut.

Die nächste Zukunft ist dunkel und trübe. Der Buchhandel wird Mühe haben, sich zu behaupten. Rückwirkend kann diese Entwicklung auf das gesamte übrige Buchgewerbe nicht ohne tiefgreifenden Einfluß bleiben. Die Gefahren, die dem Buchhandel drohen, drohen auch denen, die von seiner Tätigkeit und Arbeit mehr oder minder abhängen. So wäre es wohl wünschenswert, daß die ohnehin bestehende Interessengemeinschaft des gesamten deutschen Buchgewerbes in Zukunft weiter ausgebaut und auch äußerlich stärker betont werde. Kurt Loele.

Papier-Gewerbe

Die Hoffnung, die man auf eine weitere günstige Gestaltung des Papiermarktes gesetzt hatte, sind nicht in Erfüllung gegangen.

Am 1. April d. J. wurde die Bewirtschaftung des Zeitungspapieres aufgehoben. Eine ursprünglich geplante

Verlängerung der Zwangswirtschaft bis zum 31. Juli 1921 fand in den maßgeblichen Kreisen nicht genügend Gegenliebe. Zeitungspapier ist jetzt wie jedes andere Druckpapier im freien Handel käuflich. Damit ist ein Zustand erreicht worden, der im Interesse einer gedeihlichen Fortentwicklung des gesamten graphischen Gewerbes, einschließlich der Zeitungsdruckereien, längst herbeigesehnt wurde, und der auch keine verhängnisvollen Begleiterscheinungen gezeitigt hätte, wenn alle in Frage kommenden Faktoren von dem Willen beseelt gewesen wären, in uneigennütziger Weise dem Wiederaufbau sich zu widmen und Opfer zu bringen, wo es die Not gebietet.

Leider haben die Papierfabrikanten beschlossen, ab 1. April 1921 eine Erhöhung des Kilopreises für Zeitungspapier von M 3.05 auf M 4.– eintreten zu lassen. Dem energischen Protest der Zeitungverleger ist es alsdann gelungen, diese Erhöhung auf M 3.60 für das Kilo zu ermäßigen. Das Reichswirtschaftsministerium hat seinerseits den Papierfabrikanten eine Erhöhung des Preises für Zeitungspapier um 20% zugestanden, die denn auch am 1. April 1921 in Kraft getreten ist.

Statt eines Preisabbaues, der auf vielen Gebieten unseres wirtschaftlichen Haushaltes erfreulicherweise zu verzeichnen ist, hätten wir somit eine nicht unwesentliche Verteuerung eines Rohstoffes, der zur Erhaltung und weiteren Pflege der sozialwirtschaftlichen und kulturellen Eigenart unseres Volkes absolut notwendig ist.

Es mag beiläufig noch die Frage aufgeworfen werden, ob die Preiserhöhung für Zeitungsdruckpapier überhaupt gerechtfertigt war, und ob man mit dem Reichswirtschaftsminister den Kilopreis von M 3.60 als angemessen bezeichnen kann? Über die Begriffe von wirtschaftlicher Notlage und „angemessen" läßt sich in diesen verworrenen Zeiten zwar streiten, das eine aber ist auch dem Laienverstande längst klar geworden: wenn irgend jemand keinen Grund hätte, über Notzeichen und schlechte Konjunktur zu klagen, so sind es die Besitzer der Papierfabriken. Der Dividendensegen, der ihnen seit Jahr und Tag in den Schoß fällt, sucht seinesgleichen. Der „Korrespondent" notiert folgendes:

Die Warziner Papierfabrik schlägt eine Dividende von 25% und eine Sondervergütung von 15% vor, gegenüber 15% im Vorjahre, der Preis der Aktie steht auf M 560.–.

35% Dividende auf ein Aktienkapital von 10 Mill. Mk. gegen 12% auf 5 Mill. Mk. im Vorjahre verteilt die Dresdener Chromo- und Kunstdruckpapierfabrik Krause & Baumann A.-G. in Heidenau-Süd.

Die Papierfabrik Krappitz erhöhte das Aktienkapital im Laufe des Geschäftsjahres von 1,5 Mill. Mk. auf 6 Mill. Mk. und verteilte 25% Dividende gegen 12% im Vorjahre.

Bei der Freiburger Papierfabrik in Weißenborn wurden 20% Dividende verteilt auf das Aktienkapital von 5,5 Mill. Mk. gegen 14% auf 3,3 Mill. Mk. im Vorjahre.

Die Bautzner Papierfabrik A.-G. in Bautzen verteilten 32% Dividende gleich M 2560000 gegen 855000 im Vorjahre.

Wie man angesichts dieser Ziffern den Mut haben kann, die nicht unbeträchtliche Preiserhöhung für Zeitungspapier mit der wirtschaftlichen Notlage zu begründen, bleibt das Geheimnis der Papierfabrikanten. Jedes weitere Wort darüber zu verlieren, möchte überflüssig erscheinen, wenn es sich nicht um den Existenzkampf des Zeitungswesens und damit zugleich, was mehr ist, um die Erhaltung eines Instrumentes unseres kulturellen und wirtschaftlichen Fortschritts handeln würde.

Nun befindet sich das deutsche Zeitungsgewerbe in einem Abwehrkampf gegen das wucherische Gebaren der im Syndikat der deutschen Druckpapierfabrikanten vereinigten rund 60 Papierfabriken. In den Bezirksversammlungen der Zeitungsverleger wie in ihrer Zentralorganisation ist man einig in dem Willen, die Krise, die über die deutsche Presse abermals hereingebrochen ist, abzuwenden. An Warnungen, die Dinge auf dem Papiermarkt nicht auf die Spitze zu treiben, hat es auf dieser Seite nicht gefehlt. Leider verschließt sich die Reichsregierung der hier drohenden Gefahr. Einen guten Bundesgenossen aber haben die Zeitungsverleger beim lesenden Publikum gefunden, das ebenfalls die Handlungsweise der Papierfabrikanten aufs schärfste verurteilt, und schließlich wird es ihnen auch eine Ermunterung sein, wenn dieser Tage das Sächsische Landespreisamt auf Grund seiner Erörterungsergebnisse in der Papierindustrie zu der Ansicht gelangt ist, daß teilweise eine Herabsetzung der Erzeugerpreise möglich sei. Es bleibt dringend zu wünschen, daß das Reichswirtschaftsministerium sich zu einer ähnlichen Ansicht bekehrt, und die Preisgestaltung auf dem Papiermarkt endlich wieder in gesunde Bahnen gelenkt wird.

* * *

Inzwischen hat nun der Reichswirtschaftsrat den Preis von M 3.60 auf etwa M 3.40 pro Kilogramm gesenkt. Aus einer Entschließung heben wir folgendes hervor:

1. Die Aufrechterhaltung der Existenzmöglichkeit der Tages- und Fachpresse ist für das gesamte wirtschaftliche und politische Leben Deutschlands ein unbedingtes Erfordernis.

2. Alle dahin zielenden Maßnahmen finden die volle

Unterstützung des Reichswirtschaftsrats, insbesondere eine eingehende Nachprüfung der Rohstoff- und Verarbeitungskosten und eine darauf begründete Einwirkung auf angemessene Preisfestsetzung.

3. Die Wiedereinführung einer Bewirtschaftung des Druckpapiers hält der wirtschaftspolitische Ausschuß des Reichswirtschaftsrats nicht für zweckmäßig, vielmehr die baldige gesetzliche Erreichung einer Gesamtvertretung des Papierfaches durch organisatorische Zusammenfassung.

Auch der Reichstag beschäftigte sich kurz vor Pfingsten mit der Preissenkung für Druckpapier. Man einigte sich darauf, der Preistreiberei der Papierfabrikanten einen Riegel vorzuschieben und der deutschen Presse 6 Millionen als Liebesgabe zur Verfügung zu stellen. Wilhelm Eule.

Besprechungen

Prof. Dr. W. Waetzoldt, Gedanken zur Kunstschulreform. Verlag Quelle & Meyer, Leipzig, 1920 (geh. M 10.–).

Es ist ein schwieriges Gebiet, auf das uns die Schrift des bekannten Kunsthistorikers und Kunstreferenten im preußischen Ministerium für Kunst, Wissenschaft und Volksbildung führt. Die Tätigkeit des Verfassers gewährleistet eine sachliche, umsichtige Behandlung. Waetzoldt hat einen günstigen Zeitpunkt zum Erscheinen gewählt, nachdem einem Reformierungstaumel 1919 f. die Beruhigung und ein arbeitsvolles Verantwortungsbewußtsein folgte. Bis jetzt kann das von Waetzoldt entwickelte Reformprogramm der künstlerischen Erziehung auf staatlichen Bildungsanstalten die nötige Beachtung finden. Waetzoldt behandelt die Notwendigkeit einer Neugestaltung des kunsttechnischen Unterrichtswesen und gibt einer allgemeinen Ansicht hierüber Ausdruck. In einem ersten (programmatischen) Teil beleuchtet Waetzoldt kritisch gewisse grundsätzliche Kernfragen z. B.: Soll der Staat die Kunst fördern oder nicht?, Kunst und Volksentscheide usw. Waetzoldt streift amerikanische und russische Verhältnisse und konfrontiert sie mit hiesigen. Er erkennt die Grenzen staatlicher Kunstpflege offen an, kommt aber doch zu dem Ergebnis, daß der Staat als solcher der Leiter und Unterhalter der Anstalten sei. Eingehend greift Waetzoldt die Grundforderungen anderer Reformforderungen heraus, begründet aus dem Herkommen der Akademien deren Versagen, beleuchtet zurzeit lebhaft florierende Schlagworte wie Zurück zum Handwerk und bezieht kritisch die künstlerische Erziehung an Vorschulen, Berufsschulen und Werkstätten mit ein. Er kommt zur Forderung einer Einheits-Kunsthochschule, deren innere und äußere Organisation Waetzoldt im weiteren Verlaufe mit großer Sachkenntnis und großem Ernste entwirft. – Der zweite (historische) Teil ist wichtig und darf nicht unterschätzt werden: Waetzoldt bietet recht interessante, zum Teil unbekannte Aufschlüsse über das Werden des künstlerischen Unterrichts von Staats wegen seit dem 17. Jahrhundert und macht diese Aufklärungen unmittelbar dem Verständnisse des heutigen bekämpften Zustandes dienlich. Waetzoldt stellt die historische Entwicklung am Preußischen Staate dar. – Eine Kritik an der Schrift Waetzoldts kann nicht bei der verdienstvollen und ernsten Behandlung der Fragen durch den Verfasser einsetzen. Die Darstellungen sind Punkt für Punkt stichhaltig und einer objektiven, ebenso ernsten Diskussion gewachsen. Ich glaube, man kann überhaupt nicht mit irgendeiner anderen Ansicht dem schwierigen Problem nahekommen! Auch Waetzoldt nimmt im Kerne das bereits Vorhandene an und sucht es, in seiner Art einwandfrei, dem heutigen Stande der Kunsterziehungsfrage anzupassen. Es entsteht nun freilich die andere Frage: Ist dieses nicht bereits ein zweiter Schritt? Hätte nicht vielmehr der erste Schritt von den volkswirtschaftlichen Erwägungen auszugehen? Denn alle die überreichlich vielen Kunstakademien und Kunstgewerbeschulen führen eine Menge von Zöglingen jährlich hinaus, für die die Wirtschaftslage im Reiche keinen Bedarf hat – vor 1914 nicht, geschweige denn heute. Wir vermissen hierüber noch die genauen Grundlagen zu einer Beurteilung und somit zu einer wirklich grundsätzlichen Neugestaltung des staatlichen oder des privaten Kunsterziehungswesens! Und solange hierüber wir im Unklaren sind, wird ein Mißtrauen diesen Anstalten und allen Reformerwägungen gegenüber nicht zu beseitigen sein. Wir werden nicht das peinliche Empfinden los, daß es zu viele Akademien, zu viele Kunstgewerbeschulen und vor allem zu viel Künstler und Kunstgewerbler gibt. Vielleicht können wir gerade von Waetzoldt einmal eine eingehende Behandlung der Frage von dieser Seite her erwarten.

Dr. Hauschild.

Hugo Lagerström, Svensk Bokkonst, Studien und Bemerkungen über besondere Eigenschaften schwedischer Schriftformen und des schwedischen Buchdruckes (schwedisch). Stockholm 1920.

Der Verfasser – selbst Buchdrucker – ist bekannt als Herausgeber der schwedischen Buchdruckerzeitschrift Nordisk Boktryckarekonst und durch eine Reihe von Veröffentlichungen zur Geschichte und Stilistik der schwedischen

Buchdruckkunst. Der Untertitel seines neuesten Werkes umreißt klar und bestimmt die Aufgabe: Lagerström will besondere Gepflogenheiten, z. B. die Behandlung gewisser, dem Schwedischen eigentümlichen Buchstabenkomplexe (wie dr, fö, gj, sk, stj usw.) als stilbeeinflussende Faktoren beleuchten und versucht spezifisch-schwedische Buchstabenformen darzustellen. Es ist natürlich, daß Lagerström weit ausholt, er greift bis in die erste Zeit (15. Jahrhundert) zurück und begleitet seine klaren Erörterungen mit einer Fülle hervorragender Abbildungen. Die älteren schwedischen Druckarbeiten und Schriftformen behandeln die vier ersten Abschnitte, sie umfassen die Zeit von zirka 1480 bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. — Man muß sich nun gegenwärtig halten, daß der Verfasser nicht rein historische Ziele verfolgt; was er nicht will, ist eine lückenlose Darstellung der Entwicklung, er gibt Querschnitte, mit denen er seine rein auf das Technische und auf das Ästhetische gerichteten Absichten darlegt. Und seine Ausführungen legen ein Zeugnis ab für den freien spezifisch typographischen Sinn des Verfassers. Sein Werk ist ein Beitrag zu einer Ästhetik der Typographie. Weiterhin aber auch zeigt der Verfasser, wie Schweden stets in engster, und zwar aktiver Lebensgemeinschaft mit den südlichen Kulturnationen besonders Deutschland und Frankreich gestanden hat. Mit allen Wandlungen, allen typographischen Problemen, allen ästhetischen Forderungen suchte Schweden selbständige Auseinandersetzung. Und gerade hierin hat die schwedische Buchdruckkunst ihre Lebensfähigkeit bewiesen. Dieser lebendige, durchaus selbständige und aktive Zusammenhang mit der übrigen europäischen Kultur springt uns auch aus dem letzten Hauptabschnitt des Werkes in die Augen. Die Beispiele, die Lagerström bringt, zeugen davon, wie sowohl für Typen, Satzbild, Satzanordnung frei als auch in Verbindung mit Ornament und Illustration ein feines, kultiviertes Gefühl — vielleicht ein etwas herberes als bei uns — vorhanden ist. Seine vorgefaßte Absicht, auf das spezifisch Schwedische hinzuweisen, führt Lagerström weiter, z. B. zeigt er die Abwandlung der Typenformen seit 1800, aber stets läßt Lagerström die künstlerischen Gesichtspunkte herausspringen. Gewisse Entwicklungsreihen, die im 17. Jahrhundert im Anschluß an den festländischen typographischen Stil sich bildeten, führt Lagerström weiter bis an die Gegenwart heran. Auch die Illustration faßt Lagerström ästhetisch auf: d. h. als in das Satzbild eingeordnetes oder untergeordnetes Glied. Aus seinen Darlegungen gewinnt man den Eindruck, als ob Schweden die seit etwa 1910 bei uns vollzogene Verselbständigung der Illustration (und des Ornamentes) noch nicht mitgemacht hat. — Man muß bedauern, daß das Buch schwedisch geschrieben ist, was ein Hindernis für die Nutzbarmachung und die kritische Auseinandersetzung mit den wichtigen und auf großer Material- und Fachkenntnis beruhenden Darlegungen dieses feinfühligen Buchdruckers und Schriftstellers zweifellos bedeutet. — Jedem Abschnitt ist eine Literaturangabe beigefügt. — Das Werk selbst ist hervorragend, zum Teil zweifarbig auf gutem Papier gedruckt. Dr. Hauschild.

E. T. A. Hoffmann, Signor Formica mit 19 Radierungen von R. Hadl.

Heinrich Heine, Prinzessin Sabbath, mit 20 Steinzeichnungen von R. Hadl. — Beide Werke im Vertrieb der Offizin W. Drugulin, Leipzig.

Die sonderbare Novelle des sonderlichen Romantikers liegt hier in einer großen mit allem buchtechnischen Raffinement hergestellten Luxusausgabe vor. Es interessiert zunächst das Innere. In einem großen Grade der Didot-Antiqua gedruckt, fordert der Satzspiegel das Entzücken jedes Bücherfreundes heraus. Nicht zu fest, aber auch nicht zu licht strahlt das Schriftbild ein wundervolles Leben aus, und es vermag solches um so eher, da der umfängliche Satzspiegel (21×32,5) der Schrift selbst eine weite Wirkungsmöglichkeit bietet. Die ästhetische Freude an einem Druckwerke wird erhöht, wenn das schwarze Kunstwerk des Satzes auf einem Papiere ruht, durch das es in seinem Leben gesteigert wird. Wenn wie im vorliegenden Falle Satz und Papier harmonieren, so erfährt der Beschauer rhythmische Bewegungen, die wir als musikalische bezeichnen müssen. Wie ein Violin-Solo von den begleitenden Akkorden des Flügels getragen, kontrastiert, gesteigert und wieder harmonisiert wird, so ähnlich ist das Zusammenspiel von Satz und Papier. Und dieses Zusammenklingen setzt Meisterschaft, setzt eine hohe Stufe künstlerischer Kultur voraus. Und diese wieder kann nur dann zum zwingenden Austrag gelangen, wenn das beherrschende technische Können zur Verfügung steht. Bestes, schweres, gelbliches und unbeschnittenes Van Geldern-Zonen-Bütten ist verwendet. Mir persönlich macht den künstlerischen Wert eines Buchkunstwerkes allein der Satz und das Papier aus. Die Illustration ist nicht notwendig, und in der Gegenwart hat die Illustrationswut mehr Unheil und Verwirrung als Förderung erzielt, da die Graphiker mit ihren zum Teil überspannenden Freiheitsgefühlen eine Disharmonie im Buche herbeigeführt haben. Viele, besonders neue Büchersammler laufen Gefahr, den reinen Wert des Druckkunstwerkes zu vernachlässigen. Die 19 Radierungen von R. Hadl halten sich dezent zurück, im Format wie in der Dunkelheit suchen sie Anschluß an das Satzbild und lassen dieses herrschen. Dies ist ein Vorzug. Daß die eingedruckten Bilder nach meinem Ge-

fühle der sonderlichen Stimmung der Novelle nicht ganz gerecht werden, trotz ihrer technisch meisterlichen Herstellung, ist wie gesagt rein persönliches Gefühl — andere werden anders urteilen —.

Leider fällt das andere Werk, das Heinrich Heines zynische Dichtung, den ersten Teil seiner Hebräischen Melodien, bringt, ab. Hier hat der Illustrator die Führung: das Werk ist eine Sammlung von 20 ganzseitigen Steindrucken, an denen unten eine einspringende Fläche ausgespart wurde, in die hinein dann — jedesmal mit zwei Strophen — die Reime Heines eingedruckt sind. Bild und Satz sind in bläulicher, etwas lichter Farbe gedruckt. Das Ganze ist mir nicht recht sympathisch, obwohl einige der Steinzeichnungen ganz ansprechend sind. Papier und Bindearbeit, desgleichen die Druckleistung als solche sind wie bei dem vorhergehenden Werke als trefflich zu bezeichnen. Dr. Hauschild.

Ein Malerbuch. Als zweiten Band seiner Malerbücher bringt der Verlag Fritz Gurlitt, Berlin, die Skizzen und Erinnerungen von Robert Genin heraus. Ich kannte diesen Künstler bisher nicht und habe aus den sehr zahlreichen Zeichnungen, die er für sein Buch geschaffen hat, nur den Eindruck eines sehr gewandten Künstlers gewonnen, der ein starkes Formgefühl hat, das ihn fähig macht, oder besser, dazu verleitet, seinen Zeichenstift in allen möglichen Stilarten tummeln zu lassen. Es ist unmöglich, zu erkennen, welches die eigenste Ausdrucksweise dieses sehr befähigten Künstlers ist, der über eine flotte und gefällige Feder als Erzähler verfügt. An sich ist dieses Malerbuch vorbildlich. Nicht nur, weil Text und Illustration äußerlich sehr gut zusammengehen, sondern weil der Künstler alles andere als eine trockene Lebensbeschreibung gibt, vielmehr in leichtem, einem Künstlertemperament entsprechenden Plauderton von Eindrücken spricht, die sein Leben geformt und beeinflußt haben. Auch die Ansichten über Kunst haben, wie sie Genin vorträgt, nichts Aufdringliches, Lehrhaftes, sondern sprudeln aus nachdenklichem Künstlergemüt hervor. Das Buch ist mustergültig bei Otto von Holten gedruckt. E. E.

Wilhelm Steinhausen, Eine Einführung zum Verständnis der geistigen Grundlagen und eine Auswahl von Hauptdokumenten seines Schaffens von Dr. Oskar Beyer. — Mit 36, zum Teil mehrfarbigen Tafeln nach teilweise unveröffentlichten Gemälden. Berlin 1921, im Furche-Verlag.

Die Aufgabe seines Werkes, das einem tiefen und darum nicht allgemein anerkannten Künstler gewidmet ist, stellt Beyer selbst auf: „Es gilt endlich Klarheit zu gewinnen über den Meister, es geht um den Künstler Steinhausen, dessen Innerliches uns nur insoweit wichtig sein kann, als es Form- und Farbenausdruck, also Kunst geworden, es geht um die Frage, ob sich schöpferische Leistung an Werke seines Namens knüpfen, d. h. um die Frage, ob sich in seinen Bildern Werte nachweisen lassen, denen überzeitliche Dauer zuzuerkennen ist.“ Mit dieser Aufgabe gibt Beyer seine Methode: er gibt keine Entwicklungsdarstellung, er gibt keine kritische Beschreibung des Werkes. Vielmehr läßt er das tiefe, einsame Wesen Steinhausens an einer Auswahl von Werken aufleuchten. Man kann vielleicht fragen, ob nicht die Auswahl unter einem gewissen Gesichtspunkte eine einseitige Erhellung des Künstlers mit sich bringen kann. Dies ist aber nicht der Fall. Gewiß: Beyer wählt kritisch aus — aber was er bringt, ist wundervoll. Es sind Werke, die ganz neue Lichter auf das Schaffen dieses isolierten, mystischen Malers werfen. Und das gerade will Beyer: das tiefe, mystische, seltene Wesen seiner Form- und Farbensprache will er entschleiern. Und damit tritt er von einer ganz anderen, universelleren Seite an Steinhausen heran. Was ihn mit uns verbindet, das stellt Beyer dar. Es ist für Steinhausen ein richtiges Verhängnis, daß er immer und immer wieder als der kirchlich-religiöse Maler rubriziert wird. Damit wird er in seiner Wirkung eingeengt und für viele ist er dadurch einfach erledigt. Hierin liegt die Tragik dieses Daseins. Eine Zeit, die mit stürmischer Gewalt Lösung des Religiösen, des tiefen, mystischen Kernes des Christentumes von der kirchlichen Dogmatik fordert, sollte endlich frei von Schlagworten der reinen Kunst Steinhausens nahetreten. Wie dies zu ermöglichen ist, kann das ernste Buch Beyers zeigen.

Dr. Hauschild.

Georg Hirth, Ein deutscher Publizist, von Franz Carl Enders, München 1921. Verlag von Walther C. F. Hirth.

Das vorliegende Werk erfüllt endlich den Wunsch weitester Kreise Deutschlands nach einer Darstellung des Lebens und Wirkens dieses einzigartigen, genialen Mannes. Weit über Deutschlands Grenzen hinaus ist der Name Georg Hirth bekannt als Gründer der „Jugend“, als Besitzer und geistiger Leiter der Münchener Neuesten Nachrichten und der Buchdruckerei von Knorr & Hirth, als der Befruchter des deutschen Kunstgewerbes, als der Apostel des freien, künstlerischen Menschentum. Aber all dies ist nur ein Teil, ein Abschnitt dieses Lebens! Enders schildert sein Werden, seine Ziele — die meist weit über seine Zeit, zum Teil weit über die unsrige hinausweisen! Hirth strahlte seine Gedanken über alle Gebiete des Lebens, der Gesellschaft, des Staates, der Politik, der Ethik, des

Sozialismus. Und das ist das eigenartige, fast unheimliche: Hirth war bei allem, was er behandelte, ganz ein Eigener, er gab, er wiederholte nicht, er gab Neues und eilte voran. Sein Wirken war dem deutschen Volke und seiner geistigen und moralischen Freiheit, seiner künstlerischen, seiner politischen und seiner hygienischen Gesundheit geweiht. Jeder Deutsche, ganz gleich welchem Stande er angehört, ob er Künstler, Arzt, Arbeiter, Naturwissenschaftler, Politiker, Statistiker ist, wird in den Schriften Gedanken und durchgeführte Abhandlungen finden, mit denen er sich einst auseinanderzusetzen haben wird. Die Aufnahmefähigkeit des Mannes ist unheimlich, so umfassend, so eigenartig, so selbständig, daß im Grunde das Buch Enders den Wunsch nach einer kritischen, umfassenden Behandlung dieses einzigartigen, sittlichen Mannes durch Fachleute aus den verschiedensten Gebieten des Geistes- und politischen Lebens erst recht entfachen hilft. Gerade unserer Zeit ist die Kenntnis dieses Lebens wichtig und nötig. Das Buch ist gut geschrieben und durchaus keine befangene, einseitige Verherrlichung. Angehörige des Buchdruckgewerbes wollen sich bei Erwerb des Buches an den Verlag wenden. Dr. Hauschild.

H. Nicklisch, Der Weg aufwärts! Organisation. Versuch einer Grundlegung. C. E. Poeschel-Verlag, Stuttgart 1920.

Wollte man ein philosophisches Werk nur nach der Gesinnung beurteilen, aus der heraus es geschrieben ist, so könnte man über das Buch Nicklischs viel Gutes sagen. Auch an die lange Entstehungsgeschichte, von der das Vorwort berichtet, glaubt man gern: gewiß handelt es sich hier um keine schnell hingeworfene, sondern eine mühevoll erkämpfte Arbeit. Aber vielleicht gehen die Schwächen der Darstellung gerade auf diese mit Erleben überladene und dadurch etwas eigenwillige Beschäftigung mit dem Stoff zurück; jedenfalls ist der Leser, will er zum Verständnis gelangen, erst gezwungen, die zusammengepreßte Sprache aufzulösen und für die von Nicklisch vielfach selbst geschaffenen Begriffe die geläufigen wissenschaftlichen einzusetzen. Ein weiteres Hindernis für die Lektüre bilden die zahlreichen Abschweifungen, die meistens gar keinen erkennbaren sachlichen, sondern wohl nur einen persönlichen Grund haben. Hat man auch diese Schwierigkeit überwunden, so erkennt man, daß es Nicklisch vor allem darauf ankommt, den Begriff der Organisation, d. h. der Gestaltung auf allen Gebieten menschlichen Lebens, zu entmechanisieren, mit geistigem und sittlichem Gehalt zu erfüllen und zugleich dadurch das Gemeinschaftsgefühl zu stärken. Man wird ihm hierin gern beistimmen, aber seine Art der Gedankenführung ist zu abstrakt und dünn, als daß man ihr mit Überzeugung folgen könnte. Der Mensch ist ihm ein geistiges Wesen, das im Gewissen seiner selbst bewußt ist, und Organisieren, das ist die Herbeiführung von Veranstaltungen zur Befriedigung von Bedürfnissen, heißt ihm als geistiges, gewissenhaftes Wesen tätig sein. Die Gesetze der Organisation sollen uns im Gewissen gegeben sein; sie bestehen nach Nicklisch vor allem darin, daß wir als freie Menschen beim Organisieren die Zwecke setzen und werten können, woraus sich dann die Gesetze der Einung und Gliederung und der Energieerhaltung ableiten lassen. Man sieht schon aus diesen kurzen Andeutungen, wie unbedenklich Nicklisch bei seinen Konstruktionen mit den umstrittensten philosophischen Begriffen umgeht; wenn er z. B. Gewissen definiert als Selbstbewußtsein des Geistes und dann die Frage aufwirft, wie man überhaupt gewissenlos handeln könne, so vermengt er hier offenbar den selbstgeschaffenen höchst fragwürdigen Begriff des Gewissens mit dem ebenso zweifelhaften vulgären. Zudem vermögen uns solche unkörperlichen Ausführungen nicht viel zu geben, und wo Nicklisch konkreter wird, erleben wir in der Regel eine Enttäuschung. So weist er etwa auf den Widerstreit hin, der entstehen kann zwischen den Pflichten des Menschen gegen sich selbst und gegen die sozialen Organismen, die selbst wieder als Familie, Nation und Menschheit gespalten sind. Wenn er aber diese wichtige moralische Frage mit der Redewendung: „Die Linie des Konflikts der Pflichten wird im Gewissen gefunden" erledigt, so haben wir nichts als ein Wort statt einer Antwort erhalten. Aus all diesen Gründen ist man nahe versucht, dem Büchlein den wissenschaftlichen Charakter abzusprechen, bei aller Anerkennung der hohen sittlichen Denkart, die uns in ihm entgegentritt. Dr. E. Jahn.

„Das Bankgeschäft" von Dr. Georg Obst. Carl Ernst Poeschel-Verlag, Stuttgart 1920.

In vierter Auflage liegt das bekannte zweibändige Werk von Obst vor. Im Januar 1914 erst wurde der erste Band herausgegeben, im Juli 1914 folgte der zweite. Jetzt liegt die vierte Auflage vor: eine Tatsache, die wohl für sich selber spricht.

Es ist bekannt, daß Obst Bankfachmann ist. Er hat neben seiner Lehrtätigkeit her dauernd engste Fühlung mit der Praxis behalten. Seine Kenntnisse beschränken sich nicht auf die deutschen Bankverhältnisse, sondern er hat auch in den bedeutendsten ausländischen Banken eingehende Studien betrieben und kann infolgedessen Vergleiche zwischen den Verhältnissen der verschiedenen Banken in den verschiedenen Ländern ziehen, die außerordentlich interessant sind.

Obst behandelt in diesen zwei Bänden, also auf einem doch ziemlich beschränkten Raume, das gesamte riesige Gebiet des Bankgeschäftes. Der erste Band ist hauptsächlich den, sagen wir: inneren Fragen des Bankwesens gewidmet, der Verkehrs- und Betriebs-Technik und -Organisation. Hier schildert Obst bis in Einzelheiten die Tätigkeiten der einzelnen Abteilungen einer Bank, stellt die Organisationen verschiedener Bankarten einander gegenüber (große und kleine Provinzbank, Berliner Großbank, Reichsbank usw.), begründet, was er sagt, historisch und wirtschaftlich, beleuchtet die Entwicklung juristisch, kurz, gibt ein umfassendes Bild des heutigen unentbehrlichen Bankgeschäftes.

Der zweite Band setzt die Kenntnisse des ersten voraus. Er ist der Bankpolitik gewidmet. Er versucht, die Zwecke und Ziele darzustellen und zu begründen, gewissermaßen den Geist bloßzulegen, der hinter dem im ersten Band Geschilderten steht und diesen Mechanismus beherrscht und treibt. Auf eine kurze Begriffs-Erläuterung und -Präzisierung folgt ein vorwiegend die historische Entwicklung behandelnder Teil.

Dieser zweite Band ist der eigentlich wissenschaftliche Teil der Arbeit. Obst läßt den Leser hier tief in ungeahnte, verwickelte Zusammenhänge hineinsehen, gewissermaßen hinter die Kulissen, und nimmt zu den Ansichten vieler bekannter Bankmänner der Theorie und Praxis persönlich Stellung. Besonders zu bemerken ist, daß er bei aller Wissenschaftlichkeit die Praxis selbst nie aus dem Auge verliert. — Man bedauert vielleicht, daß er bei dieser vierten Auflage aus dem Jahre 1920 nicht auch die heutigen Verhältnisse behandelt und sich auf die Vorkriegsverhältnisse beschränkt. Aber man wird sich bescheiden müssen: die heutigen Verhältnisse „sind" ja noch nicht eigentlich, sie „werden" ja noch erst. Mutmaßungen oder gar Prophezeiungen würden so wenig in das abgeschlossene Werk wie zu seinem Verfasser passen.

Alles in allem ein Werk, das jedem, der sich über dieses große, für das heutige Wirtschaftsleben so außerordentlich wichtige Gebiet orientieren will, eine wertvolle Hilfe sein wird. Curt Richter.

Bauer, Handbuch für Buchdrucker. Verlag von Klimsch & Co., Frankfurt a. M.

In einem 448 Seiten starken Buche hat der Verfasser unter Mitwirkung anderer Fachleute ein Werk geschaffen, welches seinen Titel „Handbuch für Buchdrucker" mit vollstem Rechte trägt, denn es umfaßt lückenlos alles, was zur Buchdruckerkunst gehört. Schon die vorhergehenden beiden Auflagen waren in der Fachwelt rühmlich bekannt — von der jetzt vorliegenden dritten Ausgabe muß man nur sagen, daß sie zu den besten Werken zählt, die unsere Fachliteratur aufzuweisen hat. Für ein solches Buch ist der Preis von Mark 36. — spottbillig zu nennen. Das leichte Verstehen wird durch die ausnahmslos glücklich gewählten 284 Illustrationen und 60 Bildbeilagen wesentlich gefördert.

Das Werk beginnt mit einer kurzen geschichtlichen Einleitung, in der allerdings noch die bisher übliche Lesart verzeichnet steht, daß Gutenberg der Erfinder der beweglichen Lettern sei, während die neueren Forschungen doch übereinstimmend zu dem Ergebnis gekommen sind, daß Gutenberg der Erfinder des Gießinstrumentes ist, während die Holländer schon zuvor einzelne Metallbuchstaben in Sandformen gegoßen haben.

Der erste Teil bringt ausführliche Abhandlungen über die Pressen, Maschinen, Geräte und Materialien des Buchdruckers. Alle Maschinen usw. sind genau beschrieben in ihrer Entwicklung von den ersten Anfängen bis zur heutigen Vollendung. Ganz besonderer Wert ist auf eine völlig unparteiische Kritik der Leistungsfähigkeit und Verwendbarkeit der einzelnen Systeme, ihrer Vorzüge und Nachteile, gelegt. Hierbei sind auch die grundlegenden Fragen der Konstruktion, die Erklärung für die innerhalb der Maschinen auftretenden Kräfte und Spannungen während der Arbeit beschrieben, wodurch auch dem in konstruktiven Dingen wenig erfahrenen Drucker manch nützlicher Wink für seine Arbeit, für die Auswahl und Behandlung der Maschinen gegeben wird.

Im zweiten Teil wird die Praxis des Druckens behandelt, er ist eingeteilt in die Unterabschnitte: Drucken im allgemeinen, Zurichtung und Druck im besonderen, Nebenarbeiten des Maschinenmeisters. Über den Wert theoretischer Abhandlungen über die Dinge der rein praktischen Erfahrung (Zurichtung!) läßt sich ja streiten — die Ausführungen über besondere, seltenere Arbeiten, wie etwa Druck auf Zelluloid, waschechter Druck auf Stoff usw., werden aber auch dem eingefleischtesten Praktiker unter Umständen erst die Anfertigung solcher Arbeiten ermöglichen.

Dem vorzüglichen Inhalte des Buches steht seine technische Ausführung völlig gleichwertig zur Seite. Schon der braune Einband mit dem schwarzgrünen Schnitt bildet ein würdiges Gewand. Aber auch innen ist das Buch als vorzügliche Leistung anzusprechen. Der Satzspiegel steht gut auf der Seite, und die Schelter-Antiqua sichert eine gute Lesbarkeit. Der Druck von Text und Illustrationen ist ausgezeichnet. Recht störend macht es sich jedoch bemerkbar, daß in sehr vielen Fällen auf verkehrte Illustrationen hingewiesen wird, und daß auf einer Seite gleich fünfmal die „Reiter" an der Tiegeldruckpresse als

„Reiber" bezeichnet sind. Die technische Ausführung des Buches besorgte die Universitätsdruckerei H. Stürtz, A.-G., Würzburg. Carl M. Kirst.

Vom Manuskript zum Buche. Von R. Wille. Verlag „Die Warte", Berlin. Preis M 2.—

Eine 16 Seiten umfassende Broschüre, in der der Verfasser in gedrängter Darstellung die Entstehung des Buches schildert. Das ungeheure Arbeitsgebiet der technischen Herstellung des Buches auf den knappen Raum von 16 Seiten so zu meistern, daß der Leser einen guten Begriff bekommt, ist ein Kunststück, das vielleicht nur ein durchgereifter Fachmann fertigbringt. Der Verfasser hat von vielen Dingen, wie man merkt, aber nur eine Ahnung, und so sind in der Broschüre eine Menge falscher Darstellungen enthalten, die besser ungedruckt geblieben wären. Um nur die schlimmste zu erwähnen: Bei dem Kapitel „Setzmaschine" wird gesagt: „Es bedarf nur des Einwerfens größerer Bleiklumpen oder gebrauchten erledigten Satzes in die Gießmaschine, um auf der anderen Seite beliebig neuen Satz herauszubekommen." Die Schilderung der verlegerischen Tätigkeit ist dem Verfasser aber in der knappen Form ganz gut gelungen, das soll gern anerkannt werden. Fiedler.

K. O. Junge, Die Klebstoffe, ihre Beschaffenheit, Anwendung und Verarbeitung von Hand und Maschinen in den Pappe und Papier verarbeitenden Industrien. 2. verbesserte Auflage. Dresden 1921. Verlag Teich & Lange. Kartoniert M 8.50.

Dieses Buch behandelt auf etwa 78 Seiten Klebstoffe aller Art, ihre Zusammensetzung, Anwendung, Zusätze zu ihrer Verbesserung, Haltbarkeit und gegen ihre Verderbnis.

F. Ehmcke, Wahrzeichen-Warenzeichen. Mit 267 Abbildungen. Berlin und München 1921. Verlag Hermann Reckendorf. Preis M 25.—.

Die Bedeutung der Hausmarke für Großbetriebe und Handelsstätten beginnt jetzt auch in den Kreisen sich durchzusetzen, die dieses eindringlichste Mittel zur Festigung von Ruf und Vertrauen bisher unbeachtet gelassen haben. Freilich gewinnen sie damit nur eine Erkenntnis zurück, die früheren Jahrhunderten gesicherter Besitz war. Zur rechten Zeit erscheint deshalb diese Arbeit Ehmckes. Der Schöpfer so manches weltbekannt gewordenen Zeichens gibt in 267 Abbildungen aus vorbildlicher Vergangenheit und verheißungsvoller Gegenwart den ersten zusammenfassenden Überblick über dieses Gebiet von stets wachsender Bedeutung. Es ist Joseph Feinhals, „dem Kölner Kaufherrn und Förderer der Künste" zugeeignet und bietet Fabrikanten und Kaufleuten, ihren Werbehelfern und Künstlern eine Fülle von Anregung und Belehrung.

Worte zur Verdeutschung der Fachausdrücke, herausgegeben vom Verein Deutscher Schriftgießereien. Preis M 2.— (durch den Verein Deutscher Schriftgießereien).

Dem Beispiele anderer Gewerbe folgend, hatte der Deutsche Buchgewerbe-Verein zu Leipzig einen aus Vertretern der verschiedenen Fachgruppen bestehenden Ausschuß einberufen mit der Aufgabe, die fremdsprachlichen Fachausdrücke zu verdeutschen. Das Ergebnis der Arbeit dieses Ausschusses ist in dem kleinen, auch buchgewerblich recht ansprechenden Schriftchen niedergelegt. Es behandelt nicht allein die Verdeutschung der fremdsprachlichen Fachausdrücke als auch besonders die Schriftmaßbestimmungen, für die feste Einheitsbezeichnungen vorgeschlagen werden. Wir möchten das Werkchen in dem Sinne empfehlen, daß jeder seinen Teil dazu beitragen möge, soweit angängig, die Einführung der Verdeutschungen zu fördern. Dr. H.

Das Erfurter Luther-Notgeld

Auf den Weg der Selbsthilfe gedrängt, haben Städte und Gemeinden auf der Suche nach Ersatzmitteln für das fehlende Hartgeld, das die Metallarmut Deutschlands verschwinden ließ, zum Papierschein gegriffen. Dem graphischen Gewerbe wurde damit ein Betätigungsfeld mit weitgesteckten Grenzen erschlossen. Den meisten dieser geldeswerten Druckerzeugnisse, Papierblättchen aus der Not der Zeit heraus geboren, haftete anfangs das Behelfsmäßige an; mit typographischem Material oder im Steindruck hergestellt, boten sie in künstlerischer Hinsicht zunächst wenig des Beachtlichen. Spätere Scheine machten sich von der Einförmigkeit frei. Sorgfältigere Vorbereitung, künstlerische Mitarbeit und weniger starkes Fordern der Wohlfeilheit ließen graphische Kleinwerke von höchster Vollendung in Form und Farbe erstehen.

Neue Wege sind mit dem Erfurter Luthergeld eingeschlagen. Der mit dem Entwurf der Scheine betraute Künstler, der Erfurter Maler und Graphiker Alfred Hanf bediente sich diesmal der ältesten Reproduktionstechnik, des Holzschnittes, als Ausdrucksmittel. Ihn auf die kleinen Maße der Scheine 7:9 cm unmittelbar anzuwenden, verbot sich von selbst und so fand Hanf in der Verbindung der von ihm geschnittenen Holzplatte mit dem Stein, auf den das Original verkleinert übertragen wurde, eine zweckmäßige und glückliche Lösung. In unmittelbarem Komponieren auf das Holz, handwerkerlich beherrscht, schuf der Künstler starke Formen, die ungeziert so stehen

blieben, wie sie die Messertechnik herausholte, ohne daß sie nochmals verbessernd überarbeitet wurden. Die überzeugende flächige Bildhaftigkeit in ihrer klaren und bestimmten Linienführung und kräftig-herben Wirkung blieb auch auf dem Stein gewahrt.

Die allen Scheinen gemeinsame Rückseite wird von der stark hervortretenden Ziffer, gestützt durch die seitlichen Wappenfelder und getragen von der gotisierten Schrift, beherrscht. Die Druckausführung der Scheine, von der Lithographischen Anstalt und Buchbinderei Otto Richters & Co. in Erfurt mit peinlicher Sorgfalt bewirkt, geschah auf verschiedenfarbigem, mit diskreten wellenförmigen Wasserzeichen versehenenem Papier.

Der Künstler Alfred Hanf hat eine neue Brücke zur Gebrauchsgraphik geschlagen. Holzschnitt und Steindruck sind ihre Grundpfeiler. Möge ihre bewiesene Tragfähigkeit fernerhin Anlaß sein, sie zu betreten, wenn es gilt, die Leistungsfähigkeit deutscher Drucktechnik zu beweisen.

Paul Ernst, Erfurt.

Alfred Hanf ist als Lehrer an den Buchdruckerklassen der städtischen Gewerbeschule zu Erfurt tätig.

Die Schriftleitung.

Werbekunst und Warenzeichen

Während sich die geschäftliche Werbearbeit schon Jahre vor dem Kriege auch bei uns unter dem amerikanischen Einfluß zu einer besonderen Kunst entwickelte — in der sorgfältigen und wohlüberlegten Auswahl des Textes — blieb die künstlerische Auswertung der Anpreisung noch lange völlig vernachlässigt. Zwar wurden auch Anzeigen mit Bildern versehen, auch wandte man dem öffentlichen Anschlagwesen künstlerisch bald größere Bedeutung bei, doch das Warenzeichen als solches, also gerade das eigentliche Wertzeichen, ist bis heute das Stiefkind geblieben. Wer ein gelindes Grauen verspüren will, der wälze einmal die seit dem Jahre 1894 gesammelten „eingetragenen Warenzeichen" des Patentamtes durch!

Dem gegenüber ist von einer Besserung im Grunde nicht zu sprechen, wenn seit etwa einem Jahrzehnt von vielen Unternehmern dem Warenzeichen eine erhöhte Aufmerksamkeit zugewendet wird. Die wenigen guten Warenzeichen verschwinden leider noch immer in der Unmenge der „gesetzlich geschützten" Geschmacksverirrungen. Umso höher ist es deshalb zu bewerten, wenn sich in den Kreisen der Industrie jetzt immer mehr die Erkenntnis von dem Wert eines künstlerisch einwandfreien Warenzeichens durchbricht. Seit die A. E. G. mit ihrem bekannten Zellenstempel von Peter Behrens mit einem einfachen, aber gerade deshalb umso einprägsameren Warenzeichen voranging, besann man sich auch in anderen Gewerbegruppen wieder auf die alten guten Fabrikmarken und ließ sich aus den alten Gilden- und Steinmetzzeichen heraus ähnliche typische Schutzmarken schaffen. Ich erinnere da nur an das, noch gar nicht so alte wirksame Zeichen des Spatenbräus, an die heute fast klassisch anmutende 7 Otto Eckmanns für die „Woche". Zwar war im Buchhandel das Gefühl für das Verlagszeichen aus der alten Überlieferung heraus noch am lebendigsten, und die Verlage hatten auch noch die künstlerisch einwandfreiesten Zeichen.

Das industrielle Warenzeichen hat aber andere Aufgaben zu erfüllen, wie das Verlagszeichen. Das Warenzeichen soll zugleich repräsentativ sein, soll als Schutz- und Erkennungszeichen wirken, zugleich aber auch dem flüchtigen Beschauer sofort ein einprägsames Bild hinterlassen. Alle diese Aufgaben aber kann eine naturalistische Darstellung nie und nimmer erfüllen. Strengste Zusammenfassung des Gedankens und Ausdruckes ist daher notwendig. Und hier beginnt der Hauptkampf des Künstlers mit dem Auftraggeber. Die meisten können sich von ihren naturalistischen Begriffen noch nicht lösen und zwingen daher nur zu oft den Künstler zu Nachgiebigkeiten; sehr zum Schaden der Wirkung des Zeichens selbst. Hinzu kam noch nie wichtiger Hinderungsgrund für die Schaffung guter Warenzeichen, daß der „echte" Künstler es zu lange für unter seiner Würde hielt, „Reklamezeichner" zu werden. Erst als sich erste Griffelkünstler, voran F. H. Ehmcke, voll in den Dienst dieser Sache stellten und ein neuer künstlerischer Nachwuchs sich ganz dieser neuen Kunst widmete, können wir von einer wirklichen Besserung sprechen.

Die hier abgebildeten Warenzeichen von Max Körner, Stuttgart, geben einen glücklichen Überblick über das Schaffen eines jungen Graphikers. Sie sind zugleich der Beweis dafür, wie das wirkungsvolle Schaffen eines einzelnen Künstlers gerade im jetzigen Zeitpunkt verhältnismäßig schnell fruchtbar wird.

Sieht man sich diese Auswahl der Warenzeichenarbeit Körners aus einem verhältnismäßig kleinen Gebiet und kurzer Zeit an, so darf man hoffen, daß sich der Begriff des künstlerischen Warenzeichens doch in unseren industriellen Kreisen immer mehr festigt, womit gleichzeitig ein altes Stück gewerblicher Ausdrucksfähigkeit neue Belebung erhält.

Ehmer.

Verzeichnis der Arbeiten:

1. Stuttgarter Werkstätten. 2. Löwenwerke, Heilbronn. 3. Zentrale für Buchhandelsreklame, Stuttgart. 4. Holzwarenfabrik Gebrüder Rall, Urach. 5. Moser & Roth, Stuttgart. 6. Christwerke, Breslau. 7. Unionwerke, Mannheim. 8. Kunstanstalt Pickenhahn Chemnitz. 9. Papierschneidemaschinen Martin Polter, Stuttgart. 10. Laube-Verlag. 11. Fliegenfänger Gum. 12. Berger Sprudel. 13. Kochgeschirrfabrik W. Wiesenauer, Lud-

wigsburg. 14. Rupperts Erhardt Antiquitätenhaus, Stuttgart. 15. Brauseeinrichtungen Fusbahn, Stuttgart. 16. Sportverein Kickers, Stuttgart. 17. Geschäftsbücherfabrik Bendell, Stuttgart. 18. Terma-Flügelfabrik, Stuttgart. 19. Florcat-Werke, Schwäb. Gmünd. 20. Kunstanstalt A. Krämer Stuttgart. 21. Zentrale für Buchhandelsreklame. 22. Christwerke, Breslau. 23. Uhlandsche Buchdruckerei, Stuttgart. 24. Möbelfabrik und Gurtenweberei Schmidt-Söhne, Hürtingen.

Preisausschreiben für ein Titelblatt der „Bau-Rundschau", Hamburg

Im Zeitalter des Impressionismus und bis in die großen Revolutionsbewegungen des Geisteslebens, die wir in dem Begriff Expressionismus zusammenzufassen gewohnt sind, war die Architektur zu einer mehr untergeordneten Rolle verurteilt. Erst in jüngster Zeit tauchten Anzeichen auf und nehmen rasch zu, daß die Sterilität in der künstlerischen Bautätigkeit überwunden werde: Poelzig, Bonatz, Taut.

Das bisherige Titelblatt der Bau-Rundschau war einwandfrei und hatte lange Jahre seinem Zweck genügt. Heute besitzt es eins nicht mehr, was für den Schild eines Kultur-Organes von grundlegender Bedeutung ist: Es ist nicht mehr Ausdruck des Programms, der Tendenz, des Geistes, der mittels dieser Blätter sprechen will, eben des neuen expressiven Formenwillens.

Aus dieser Tatsache folgte für den bewerbenden Künstler ein wesentlicher Teil der Aufgabe: wie in einem Brennspiegel alle geistigen Energien unserer Tage zusammenzufassen, soweit sie Angelegenheit der Architektur sind.

Die nähere Präzisierung der Aufgabe ergab sich aus den bekanntgegebenen Wettbewerbsbedingungen und ferner aus dem Begriff Reklamekunst (denn um solche handelt es sich hier) aus dessen innerem Sein, dessen logischem Gehalt. Wie unterscheidet diese Art Kunst sich von der reinen Kunst? Das Wesen der Reklame-Kunst ist Beziehung auf einen Zweck. Während die reine Kunst sich durch eine erhabene Losgelöstheit von den Zwecken des Lebens auszeichnet (vgl. Kants klassische Definition „Zweckmäßigkeit ohne Zweck") und gerade auf dieses Herausgehobensein ihre Eigengesetzlichkeit und in sich ruhende Harmonie gründet, hat die Reklamekunst eine Aufgabe zu lösen, die außerhalb ihrer selbst liegt; darf sie nicht nur keinen Grenzschnitt zwischen sich und der Wirklichkeit ziehen, sondern soll gerade auf sie hinweisen und noch dazu auf ein fest umrissenes Gebiet. (Die Gefahren, die damit verknüpft sind, sollte sich jeder Künstler klarmachen.)

Was ergibt sich nun aus dieser Zweckbeziehung an besonderen Aufgaben für die künstlerische Gestaltung?

1. Intensive Reizfähigkeit. Die reine Kunst braucht, ja darf nicht werben um den Besucher. Er soll zu ihr hinauf-, sie nicht in seine Sphäre hinabsteigen. Der Reklamekunst ist es nicht gleichgültig, ob sie beachtet wird. Sie soll Menschen und möglichst viele aus ihren Zusammenhängen reißen und auf sich konzentrieren. Sie muß Beachtung erzwingen. Daher sind grausige oder eminent komische, eigenartige, nie gesehene Motive so wirkungsvoll. Daher in der Formgebung die stark betonte Linie, die „schreiende" Farbe.

2. Isolierung. Das Reklamebild darf nicht verwechselt werden mit Hinweisungen auf verwandte Zwecke. Aus 1000 Zeitschriften soll die eine als die soundso charakterisierte herausscheinen. Auch dieser Gesichtspunkt erfordert Neuheit, Eigenartigkeit; macht Rahmung nützlich, isolierendes Ornament.

3. Leichtfaßlichkeit. Hierunter soll nicht etwa Einfachheit oder gar Flachheit des Gedankens verstanden sein. Vielmehr muß der Gegenstand durch die Formgebung zu klarer Wirkung, zu unmittelbarem Sprechen gelangen. In diesem Sinn ist axiale Aufteilung der Fläche, andernfalls sorgsame Abwägung der Gegenstände, der Linien und der Farbwerte notwendig und schließlich Sparsamkeit in der Wahl der Motive (ja keine Häufung).

4. Symbolisierung des Zweckes. Nicht irgendwelche stark reizende, gut isolierte, leicht faßliche Arbeiten würden genügen, sondern das Bild soll zugleich hinweisen auf den Zweck, um dessentwillen es eigentlich da ist. Daraus ergibt sich eine Beschränkung in der Wahl der Motive je nach der Aufgabe.

Waldemar Augustiny.

Ausstellungen

Die künstlerische Darstellung der Schrift. Unter diesem Titel hat der auf dem Gebiete der Schriftkunst als ungemein tätig und selbstschöpferisch („Fränkisch" und „Weltfraktur") bekannte Kulmbacher Kunstmaler L. R. Spitzenpfeil, auf Veranlassung der Bayr. Landesgewerbe-Anstalt in Nürnberg, eine Reihe von Lichtbildervorträgen und Unterrichtskurse für Buchdrucker, Maler, Bildhauer usw. abgehalten. Um nun einerseits die Früchte dieses Lehrkurses zu zeigen, anderseits aber auch um in der Stadt Dürers und Neudörfers das Interesse an der Kunst des Schriftschreibens wieder zu heben, hat sich auf Veranlassung der Typographischen Gesellschaft und der Bayrischen Landesgewerbe-Anstalt Herr Spitzenpfeil bereit gefunden, in den Räumen genannter Anstalt eine

„Schriftausstellung" weiten Kreisen zugänglich zu machen.

Um von vornherein der „Schriftausstellung" die Eintönigkeit zu nehmen, wurde eine Dreigliederung vorgenommen. Die 1. Abteilung trug den Untertitel „Die Schrift als Kunstübung in alter Zeit". Hier hatte der Konservator des Germ. Nationalmuseums Dr. Neuhaus in guter geschichtlicher Reihenfolge Denkmäler alter Schriftkunst, teilweise im Original, teilweise in vortrefflichen Nachbildungen aus dem reichen Schatze des Germ. Museums selbst, zur Schau gestellt. Der Zweck war, zu zeigen, wie man schon in frühester Zeit die Schrift als Schmuck, als Ornament, anwendete. Gewandsaumbänder mit einzelnen Buchstaben beschrieben, waren rein als Ornament gedacht, bei Mich. Wolgemut tritt z. B. die Schrift in zwei engen Linien ornamental hervor, man sah wie Heiligenscheine mit Buchstaben schön gefüllt sind, wie die Schrift auf Spruchbändern, Siegeln eine künstlerische Wirkung ausübt. Besonders prächtig sind die Initialen der Ulfilasbibel (4. Jahrh.),[1] ein Teil aus Davids Psalmen, die Initiale B ist aus Musikinstrumenten gebildet, der Lindisfarne Gospel (8. Jahrh.), dann geschmackvolle Handschriften und Wappenbriefe (von den Römern bis ins Mittelalter), ein seltener niederländischer Kalender, das Gebetbuch Kaiser Maximilians, das kein geringerer als Albrecht Dürer mit Malereien und Initialen versah, die reine Schrift schrieb ein kaiserlicher Sekretär; die Schrift als Dekor zeigte der bekannte Teppich des Regensburger Rathauses. Daß die Erzepitaphien des altehrwürdigen Nürnberger St. Johannisfriedhofes nicht fehlten, war für die Schriftforschung sehr gut, und das Ulmer Münster zeigte an Abbildungen von Totenschildern, was die Schriftschreiber damals leisteten. Auch der Goldschmied, Elfenbeinschnitzer jener Zeit, war Meister in der Kunst, die Schrift als Schmuck anzuwenden. Eine Brautkrone (16. Jahrh.) und eine Elfenbeinkassette (14. Jahrh.) beide im Germ. Museum, glänzten als prächtige Schaustücke.[2]) Urkunden, Meisterbriefe mit Randverzierungen erregten Interesse. Trotzdem das Germ. Museum eine reichhaltige Sammlung des berühmten Nürnberger Schreibmeisters Neudörfer besitzt, war keine Arbeit davon in der Ausstellung vertreten, die aber trotzdem als reichhaltig, lehrreich und geschickt zusammengestellt genannt werden muß.

Der 2. Teil der Ausstellung wies Schöpfungen Spitzenpfeils selbst auf. Gute Schriftgießereiproben zeigten die Verwendungsfähigkeit der von Spitzenpfeil geschaffenen Schriften und Ornamente. In 44 Tafeln, die Spitzenpfeil 1914 im Auftrage der Ausstellungsleitung der „Bugra" herausgab, lieferten den Beweis, daß wir es hier mit einem Schriftkünstler zu tun haben, der in seiner Art, wie er die Schrift als Kunst behandelt, wohl unerreicht ist.

Die 3. Abteilung dieser hochinteressanten Ausstellung füllten Wettbewerbsarbeiten der Nürnberger Typographischen Gesellschaft aus. Es war der Neujahrskarten-Wettbewerb 1921, der Wochenbericht der Mitgliedschaft Nürnberg, V. d. D. B. – fleißige und schöne Arbeiten – der Besichtigung durch die Allgemeinheit zugänglich gemacht. Das Hauptinteresse nahm aber der Wettbewerb zu einem Programmbuch für das Nürnberger Stadttheater in Anspruch. Es war gewissermaßen ein Wagnis, als im September 1920 die Typographische Gesellschaft in der Tagespresse die Öffentlichkeit zum Proteste gegen das seitherige Programmbuch aufrief. Mancher Buchdrucker schüttelte den Kopf als er die Kampfansage in seiner Zeitung las. Aus Künstlerkreisen kam kein Protest, wie können dann Buchdrucker dieses wagen? Doch unsre Kritik war von dem Erfolge gekrönt, daß man die Typographische Gesellschaft mit einem Wettbewerb behufs Erlangung eines künstlerischen Stadttheater-Programms betraute. Stadtbaurat Dr. Wagner (Vertreter des Stadtrates), Intendant Stuhlfeld, Prof. Schiestl von der Kunstgewerbeschule, Buchdruckereibesitzer Schwemmer und Betriebsleiter Gast bildeten das Preisrichterkollegium. Die Aufgabe war nicht so einfach, und daß sie gelöst wurde, zeigt von dem Können der Nürnberger Buchdrucker. Ein gut ausgestattetes Theaterprogramm muß die beiden Kontraste, Kunst und Reklame, ausgleichen, und daß dies den meisten Einsendern der Entwürfe gelungen ist, ist als Beweis anzusehen, daß die Erziehungsarbeit unserer angesehenen Fachzeitschriften und Typographischen Vereinigungen auf fruchtbaren Boden gefallen ist und daß die Buchdrucker erkannt haben, nur durch Qualitätsarbeit kann Deutschland hochkommen. Unter den 78 eingegangenen Entwürfen waren viele welche nur vorhandenes Schriftgießereimaterial, manche reine Schriftarbeiten, verwendeten, doch die meisten der Verfertiger waren als Selbstschaffer, d. h. sie schufen selbst Ornamente oder Schriften, an dem Wettbewerbe beteiligt.

Wilh. Kolb

[1]) Der übrige Text ist mit griechischen Buchstaben und Runen geschrieben.

[2]) Elfenbeinschnitzereien aus dem 8. Jahrhundert – mit Runen versehen –, wahre Prachtstücke in Satzanordnung und Feinheit – vervollständigten mit dem berühmten Breslauer Hedwigs-Pokal (1567) diese Art von Sammlung.

Die „Werbekunst"-Ausstellung der Leipziger Akademie. Seit einigen Jahren veranstaltet die Leipziger Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe regelmäßig zur Frühjahrsmesse Ausstellungen, denen sie

den Titel „Werbekunst" gegeben hat und mit denen sie den Darbietungen der Messe solche aus ihrem eigenen Arbeitskreise einzugliedern bestrebt ist. Besondere Veranlassung zur Einrichtung dieser Ausstellung war der im allgemeinen so schlimme Zustand der Papiermesse, und dann war sie auch als ein Seitenstück zur Entwurfs- und Modellmesse gedacht. Denn in dieser, die im Festsaal des Neuen Rathauses ihre Stätte hat, mußte die angewandte Graphik naturgemäß zurücktreten, sie konnte auch den Kräften der Akademie nicht den genügenden Raum zur Verfügung stellen. Denn diese zu fördern, indem der graphischen Industrie und dem Verlagsbuchhandel ihre Entwürfe vorgeführt wurden, liegt auch im Programm der Werbekunstausstellungen, deren dritte sich zur Frühjahrsmesse 1921 zeigte. Die Akademie bringt dabei selbstverständlich nur ausgewählte Arbeiten ihrer Künstler-Studierenden zur Schau, solcher also, deren Reife es angezeigt erscheinen läßt, ihnen den Weg in die Öffentlichkeit zu bahnen. Es ist unverkennbar, daß die künstlerischen Kräfte der Akademie unter der Leitung ihres neuen Direktors Prof. Walter Tiemann weitere Fortschritte gemacht haben. Seiner wie von einer munteren Laune beschwingten Klasse gegenüber fand man die dekorativ hochwertigen und farbenfrohen Arbeiten der Klasse von Prof. Steiner-Prag. In der Abteilung der Klasse von Prof. Honegger dominierten neben soliden Titeln die wunderbaren Linienspiele der Scherenschnitte von Erich Eisbein, keine bloßen gemalten oder getuschten Silhouetten, sondern technisch verblüffende, wirkliche Schnittleistungen, die aus der Scherenkunst reiche, an irische Bandverflechtungen erinnernde Motive herausholen. Von hohem Geschmack zeugten hier die Titel von Franz Brostg, Karl Schwanicke, Käte Mäde. Unter den Leistungen der Klasse von Prof. Hein fiel ein amüsant erfundenes Kartenspiel von Hans Glaser auf, hier traf man auch auf famose Plakate von Willy Kratzsch und Otto Werbi, sowie auf hübsche Graphiken von Walter Rosch. Einen ganz persönlichen Stil, voller Charakter und Eigenart, haben die Arbeiten des der Delitzsch-Klasse angehörenden Schriftkünstlers Johannes Tzschichold, den man mit Fug und Recht einmal unter die ausgezeichnetsten Schreibmeister einreihen wird. In der Belweklasse bemerkte man besonders die vortrefflichen typographischen Leistungen von Fred Ohlwein, hier wurden Briefköpfe, Umschläge, Geschäftsformulare und allerlei sonstige Drucke gezeigt, die zumeist typographische Elemente mit gezeichnetem Zierat in glücklicher Verbindung brachten. Die Dannhornklasse war mit Bucheinbänden, Dosen, Kästchen, Schachteln, Diplomrollen u. a. in mannigfaltigster Technik und Ornamentierung vertreten. Aus den Darbietungen der Kolbklasse stachen die suggestiven Porträts von Stratil und die hochstehenden Radierungszyklen von Fred Graenhorst und Weigel heraus, von letzterem besonders die tonschöne Folge „Venus und Adonis". Aus der Holzschnittklasse von Hans Alexander Müller erhält man erhebliche technische Anregungen verschiedensten Charakters; hier stach Kurt Werth mit Woyzeck-Illustrationen hervor.

Natürlich mußte das Schwergewicht der Ausstellung aber in der Reklamekunst liegen, in den Packungen, Etiketten, Geschäftsmarken u. a. und man konnte erfreut konstatieren, daß die dekorativen Leistungen der jungen Künstler den fortgeschrittensten und modernsten Wünschen entsprachen. Mustern zu reizvollsten Packungen begegnete man in der Steiner-Prag-Klasse; in Entwürfen von zarten, wie von stark farbig wirkenden Ornamenten, besonders solchen von Marg. Diesterweg, Dora Nitzsche, Thea Friederici, H. Roth. Eine kraftvolle Note zeichnet die Reklame-Entwürfe von Hans Raithel und Kurt Beck aus. Sehr fein wirken die Arbeiten von Irmgard Sörensen und besonders schön sind sie in der Vermeidung oberflächlicher und banaler bloßer Silhouetteneffekte. In einer Vitrine waren von der Steinerklasse fertige Packungen jeglicher Art und Form zusammengestellt, wie ein koloristisches Zauberkabinett. In der Tiemannklasse lag gleichfalls das Schwergewicht mehr in der geschäftlichen Graphik (hier seien Peter Kloß und Walter Busch erwähnt), aber auch schöne Illustrationen wies diese Abteilung auf. Mit Kriegsgeldscheinen in Entwürfen und ausgeführten Stücken war Wilhelm Langer vertreten, den man aus dem Wettbewerb um die neuen Reichsbriefmarken schon als Preisträger kennt. Auch von Tony Lommer rührte Notgeld her, in der süddeutschen Fröhlichkeit seines graphischen Stils. Höchst amüsante und lustige Zigarrenpackungen stammten von Kurt Werth und Karl Miersch. Mit diesen beiden und Lommer bildete Willy Harwerth eine eigentliche Illustratorengruppe der Klasse. Die Bilder, die Harwerth für den Avalun-Verlag etwa zu Löns' Werwolf oder zu Kellers „Kleider machen Leute" geschaffen hat, erfüllen höchste Ansprüche.

Man wünschte nur, daß sich die weitere Öffentlichkeit, besonders auch Industrie und Verlag die Kräfte dieser Künstler mehr dienstbar machte. Trotz der immer wiederholten Notwendigkeit von der Kunst in der Reklame fehlte es der Kaufmannschaft am entsprechenden Verständnis, ebenso wie dem Verlagswesen mehr Impulse zu wünschen wären, von denen die jungen Talente getragen werden könnten. Daß die Werbekunstschau eingebürgert ist, lehrte ihr starker Besuch und die Anerkennung, die ihr gezollt wurde, wie auch das Bild der Messe ohne sie nicht mehr zu denken ist. Prof. Dr. Julius Zeitler.

Schülerarbeiten der „Fachschule für das Buchdruckgewerbe" in Stuttgart. Vor mir liegt eine große, dicke Mappe von Drucksachen aus den Jahren 1914/19, die ein Spiegelbild der Leistungsfähigkeit der Stuttgarter Schule bieten.

Was sich einem nach wiederholter Durchsicht der paar hundert Blätter am stärksten einprägt, das ist: immenser Fleiß, gewissenhafte Arbeit und solides technisches Können der jungen Setzer und Drucker. In dieser Hinsicht scheinen fast alle gleich tüchtige Handwerker zu sein. Allein, gegenüber dem Geschmacklichen der Leistungen kann ich Bedenken nicht unterdrücken. Vom Standpunkte der künstlerischen Wertung aus wird wohl in den meisten Fällen die Mittelmäßigkeit erreicht, aber — in Anbetracht der vielen, vielen Blätter — nur selten übertroffen.

Zu loben ist, daß die Wirkung des Satzes und Druckes auf allen möglichen — trotz der Kriegszeit sogar meist guten — Papieren und Kartons überprüft werden kann. Wir sehen eine Fülle von Akzidenzen (in meist mehrfarbiger Ausführung), die so ziemlich alle Aufgaben berücksichtigen, die im alltäglichen Leben der Praxis zu lösen sind. Der Zahl nach sehr viel schwächer vertreten ist der Werksatz. Das bedauere ich. Denn gerade am gut ausgeschlossenen Werksatz kann der Lehrling seine Sinne für das Wesentliche in der Typographie außerordentlich schärfen und am leichtesten zum „Schriftgefühl" erzogen werden. Hier soll der junge Mann zunächst einmal den Satzspiegel als Fläche und diese Fläche als wundervolles, reich ziseliertes, in sich geschlossenes Ornament empfinden lernen, das es durchaus nicht immer nötig hat, noch einmal von Ornamenten oder Linien umrahmt oder sonstwie geschmückt zu werden. Ich weiß, Lehrlinge „schmücken" sehr gerne ihre Produkte mit Einfassungen, Vignetten und Bildchen aller Art, eben weil sie die Verwendung von sogenanntem Schmuckmaterial an sich schon für etwas Künstlerisches halten. Ich empfehle dem Lehrmeister, die Schmuckkasten für längere Zeit einmal außer Sehweite der Lehrlinge zu stellen, um so die Jünglinge zu zwingen, die Schönheit einer Drucksache allein aus den Typen zu gestalten. Also lediglich mit Hilfe guter Maße, unter Beachtung der Beziehungen von Wort zu Wort, von Zeile zu Zeile, unter Beachtung der Verhältnisse der Schriftmassen, Schriftgruppen untereinander und ihrer Helligkeits- und Dunkelheitswerte, sowie unter Beachtung der Stellung des Schriftspiegels und seines dekorierenden Verhältnisses zur unbedruckten Fläche. Überall sollte man den Lehrling zur Sachlichkeit, zum ruhigen, wohldurchdachten Planen anhalten, damit er schließlich zur klaren, schönen und bewußten Einfachheit gelangt, jener vornehmen Einfachheit und edlen Schlichtheit, die, weil sie innerer Gepflegtheit, weil sie Reichtum entspringen, niemals nüchtern oder trocken wirken können. Gut gebaute Drucksachen müssen etwas von der Selbstverständlichkeit und Beseeltheit gewachsener Dinge haben.

In dieser Hinsicht hapert's noch bei vielen Arbeiten. Weniger Zierleisten, Umrahmungen und dergleichen wäre in den meisten Fällen mehr gewesen. Dies im einzelnen hier zu belegen, würde zu weit führen und erforderte schließlich auch die Veröffentlichung von Beispielen und Gegenbeispielen. Auf eine besonders stark in die Augen springende typographische Verirrung möchte ich aber doch ausdrücklich hinweisen. Die finde ich beim (reich vertretenen) Gedichtsatz. Nicht ein einziges Gedicht ist ohne Umrahmung gelassen! Alle Verse sind mehr oder weniger fest umschnürt, und allen ist dadurch mehr oder weniger das freie Atmen unterbunden. Hier wurde falsch gedacht und falsch empfunden und so eine unbegründete, langweilige und gedankenlose Schmuck-Setzerei zustande gebracht, die das Auge des kultivierten Bücherfreundes direkt beleidigen muß. Ist auch diese Ornamentspielerei der 16—18jährigen psychologisch wohl erklärlich, so sollte doch das reife Können des Lehrmeisters dieser ungeistigen Manier des „Schmückens" von vornherein mit starker Hand entgegensteuern.

Erfreulicher sind die Briefköpfe und Rechnungsformulare; sie machen im allgemeinen einen guten, manche sogar einen völlig befriedigenden Eindruck. Ich stelle dies umso lieber fest, weil derartige Arbeiten gewiß nicht zu den leichtesten gehören. Die Texte sind fast durchweg mit Überlegung klar und übersichtlich gegliedert. Allerdings gewönnen auch hier einzelne Blätter noch durch Beseitigung kleinlich angewandter Ornamentchen.

Was an Geschäftskarten, Prospekten, Glückwunschkarten, Weinkarten und dergleichen vorgeführt wird, zeigt neben ebenfalls recht Erfreulichem wiederum das teils übertriebene, teils unverstandene Verwenden von Schmuckmaterial. Mit die reizvollsten Satzlösungen wurden bei einigen der in der „Wiener Grotesk" gesetzten Akzidenzen erzielt. Was ach so vielen gut gemeinten Blättern anhaftet: nüchterne, bleierne Erdenschwere, das haben hier glücklichere, leichtere Hände, das hat hier ein fast möchte ich sagen freierer, beschwingterer Geist wohltuend vermieden.

Als am besten, als typographisch einwandfrei möchte ich vor allem aber die drei Arbeiten hervorheben, von denen zwei in der „Kochschrift" — unter Verzicht auf jeden Schmuck — und eine in der „Tiemann-Mediaeval" — unter sparsamer und geschmacksicherer Anwendung zweier Linien und einer Vignette — gesetzt sind. Es sind dies ein Rundschreiben und ein Glückwunschschreiben, die Herr Kommerzienrat Felix Krais als Schulleiter im Namen

der Fachschule in den Jahren 1915 und 1917 versandt hat, und ein Begleitschreiben vom Jahre 1919 zu den „Arbeiten aus den Kriegsjahren“ der hier besprochenen Mappe. Ich weiß zwar nicht, inwieweit die Schüler an der Form dieser drei Drucksachen mitgewirkt haben — jedenfalls aber wäre es gut, wenn das Erziehungswerk der fraglos ehrlich strebenden Fachschule ganz im Geiste dieser Arbeiten vor sich ginge. Die Arbeiten haben die schöne Geste des Einfachen, Natürlichen und darum Vornehmen und sind in ihrer schlichten Formgebung für das Gehirn eines Lehrlings begreifbar.

Der Genius im Kinde. Unter diesem Titel hat die Mannheimer Kunsthalle eine große Anzahl von Objekten zusammengestellt: zeichnerische und farbige Arbeiten, bildnerische Versuche und „Basteleien“, die Kinder spontan, ohne absichtsvollen Einfluß und Unterricht, hervorgebracht haben, daneben ein großes Anschauungsmaterial zur Verdeutlichung vorbildlicher Lehrmethoden im Zeichen- und Handfertigkeitsunterricht, eng verbunden mit Schaustellungen zum Thema des „naturgemäßen“ Schreibens, endlich „Kunst für das Kind“, d. h. also Spielzeuge und Bilderbücher vieler Völker und Zeiten. Diese drei Hauptlinien und Gesichtspunkte sind in der Gesamtschau auch in der Aufstellung miteinander verbunden und verschlungen: Das Bauernspielzeug steht unmittelbar neben dem eigenen Erzeugnis des Kindes und seinen Ausdrucksversuchen in Farbe und Form, die Kinderzeichnung ist dem Bilderbuch für das Kind benachbart, die im Formunterricht entstandene Schularbeit ist mit der freien Hervorbringung des bloß gegenständlich angeregten Kindes konfrontiert. Die Zusammenstellung erweist sich auch für das Auge als glücklich, man erlebt, daß eine für das Kind hergestellte Form von der Art einer vom Kinde hervorgebrachten nicht grundsätzlich verschieden sein darf, und daß ein im „Formunterricht“ entstandenes Gebilde möglichst viel von den Eigenschaften einer frei gewachsenen Kinderleistung bewahren muß. Auch ausstellungstechnisch ist (so viel kann auch wohl der Mitbeteiligte sagen) durch die anschauliche Verflechtung der drei Leitgedanken ein richtiger Weg beschritten worden: das Auge erfährt genügend Abwechslung und wird nicht durch eine Fülle gleichartiger Objekte allzufrüh ermüdet.

An dieser Stelle ist besonders die große, dem spontanen Gestalten des Kindes gewidmete Gruppe von Interesse[1]).

Vor Jahren hatte einmal ein berühmter Professor, der bei aller verehrungswürdigen Kraft universaler Schau doch noch zu sehr im Banne der zeitgemäßen Experimental-Psychologie gestanden zu haben scheint, es erreicht, daß Kinder fast der ganzen Welt, von Ost- und Südasien bis nach Island ungefähr zur selben Zeit ohne Anleitung und Vorlage die Geschichte von „Hans guck in die Luft“ zeichnerisch festhalten mußten. Die massenhaften Ergebnisse sind dann später in einem wissenschaftlichen Institut gesammelt worden. Für Psychologie und Prähistorie mögen die Ergebnisse bedeutungsvoll gewesen sein, für das Positiv-Schöpferische im Kinde, den in ihm (und nur in ihm) naturartig und gleichsam unpersönlich wirkenden „Genius“ haben sie merkwürdig wenig Anschauungsbeweise geliefert. Man spürt beim Durchstöbern der großen Sammlung überall den Vorstellungs- und Niederschriftszwang, der durch die gleichförmige Themastellung auf die Kleinen ausgeübt worden ist, man begreift, wie dann überall die seelischen und stofflichen Hemmungen zu den gleichen Behelfsmitteln und primitiven Schematen einer vorstellungsmäßigen, berichtenden Darstellung geführt haben. Was man in der Mannheimer Ausstellung sieht, hat jedes Kind nach eigenstem Belieben hervorgebracht: alle Gegenstände des kindlichen Lebens sind ganz nach Lust und Gutdünken behandelt worden und schließen sich so zwanglos zu einem wahren, von Kinderhand gemalten Panorama des kindlichen Kosmos zusammen. Diese spontanen und von Kindern verschiedenster Altersstufe und Stammesabkunft hervorgebrachten Blätter zeigen nun, daß für das Kind jenes starre primitive Schema, wie es uns die bekannte Literatur über „Kind und Kunst“ meist in Bildbeigaben als typisch vorführt, gar nicht, oder doch nicht in dem gedachten Umfang besteht. Es gibt z. B. schon kleine sechs- und siebenjährige Knaben und Mädchen von einer ursprünglichen Fassungskraft für das Räumliche, Körperliche, um nicht zu sagen Perspektivische (für die Ordnung der Körper im Raum), es gibt Kinder von stark naturalistischer Einstellung, die mit einem richtigen Sinn für Größenverhältnisse gleichsam auf die Welt gekommen sind, es gibt solche (und das sind vielleicht die meisten), die nur mit begrifflichen Abkürzungen aus der Erinnerung arbeiten. Manche neunjährigen Kinder scheinen die geborenen Impressionisten in der skizzenhaften Wiedergabe flüchtiger Bewegungen, andere bilden in der bekannten gebundenen „ägyptischen“ Art. Nicht wenige Kinder (schon fünfjährige sind darunter) übersetzen alle Formen ins rein Schnörkelhafte, Ornamentale, und manche arbeiten tatsächlich etwa wie Kandinsky oder wie ein moderner Kubist, andere haben ihre Freude an rein dekorativen Flächenmustern. Man wende nicht ein, daß diese Kinder eben abnorm, „Wunderkinder“ seien. In einem anderen und höheren Sinn sind gerade ihre Blätter oft von reinster Kindlichkeit: das Abnorme erscheint nicht selten als die bloß potenzierte Norm des Kindheitlichen. Natürlich handelt

[1]) Eine gesonderte Publikation des Verfassers erscheint im Hochsommer bei Ferd. Hirt, Breslau.

es sich in solchen Fällen um begabte, ausdrucksfähige Kinder, die durch Vererbung, auch wohl durch anregende Lebensumgebung (etwa als Künstlerkinder), zur Aussprache des kindlichen Genius besonders berufen sind. Keineswegs aber werden solche „potenzierten Kinder" immer, nachdem sie die Pubertät durchschritten haben, zu wirklichen Künstlern! Das Beispiel Alfred Kubins und Hans von Volkmanns mit ihren ganz wundervollen und völlig freien, alles Wesentliche schon enthaltenden Arbeiten aus früher Kindheit steht beinahe vereinzelt da. Nicht so sehr wie das Kind den Erwachsenen vorbildet und sich auf das „Leben" vorbereitet, zeigt die Ausstellung, sondern wie ihm in seinem Kindheitsreich eine eigene Offenbarung zuteil wird, eine Offenbarung, die freilich nur das wahrhafte, in sich vollendete, „ideale" Kind ganz zu empfangen und auszudrücken vermag. Es ist rührend und erschütternd, zu erleben, wie echte Naivität, ein ungebrochener naturhaft wirkender Rhythmus, der sich noch in selbstverständlicher Harmonie mit den (ohne weiteres anerkannten) Zwängen des äußeren Materials und des eigenen seelischen Organismus auswirkt, fast jede Aufgabe in entwaffnender und oft wirklich „genial" anmutender Weise der kindlichen Stufe anzupassen und dann zu lösen versteht. Nicht so sehr im gebundenen „Stil" als in einer kaum auszudrückenden, gewiß ganz unbewußten „Gesinnung" liegt der Vorzug der Kinderzeichnung. Es ist eine verhältnismäßig belanglose Doktorfrage, ob man solche aus Drang und Zwang naturartig erwachsenen Gebilde als „Kunstwerke" betrachten will oder nicht. Daß sie nicht mit künstlerischer Absicht, sondern lediglich zu spielendem Selbstgenuß gebildet, daß sie nicht bewußt, sondern nur aus dem ordnenden „Zufall" unbewußter Rhythmik geformt sind, schließt doch nicht aus, das so Entstandene künstlerisch zu bewerten. Auch die Natur hat ihre Blumen und Berge wahrscheinlich nicht wie ein bewußter Künstler geschaffen; dies hindert aber keineswegs, solche Blumen und Berge nachträglich mit den Augen des Künstlers zu erleben und mithin ästhetisch zu bewerten. Im Kinde wirkt wohl ein „Genius", ein naturhafter Schutzgeist, keineswegs ist aber das Kind als solches ein „Genie", eine bewußt zeugende und bewältigende Persönlichkeit.

Nicht wenige Besucher der Mannheimer Ausstellung sprechen angesichts der vielen verblüffenden Blätter von einem nun völlig offenbarten Bankerott der neuen Kunst und ihres viel berufenen „Infantilismus!" Es ist nicht schwer, angesichts der Zeichnungen eines fünfjährigen Künstlerkindes an Arbeiten von Paul Klee, oder bei gewissen Holzschnitzereien eines Knaben an Schmidt-Rottluff zu erinnern. Überall klingen für den Kunstbewanderten derartige Analogien an, die dadurch nicht belangloser werden, daß man in solchen Fällen nachweisen kann, wie ein erwachsener Künstler sich von Kinderzeichnungen beeinflussen ließ und wie manches Kind durch zufällige Betrachtung moderner Bilder sich in seinem Infantilismus gleichsam bekräftigt und bestätigt fühlte. Es bedarf nicht solcher äußerlich mechanischer „Einflüsse": die gemeinsame unterbewußte Schicht der Zeitseele läßt wohl viel mehr Fäden zwischen Kind und Erwachsenen hin und her schießen, als auf der Oberfläche des Bewußtseins sichtbar werden. Aber man begnüge sich doch nicht damit, nur immer auf die Verwandtschaft zwischen Klee und dem fünfjährigen Knaben hinzuweisen; man stelle sein Auge einmal auf die Unterschiede ein! Dann zeigt sich klar, was ein berühmter, sehr stark im Primitiven wurzelnder Maler beim ersten Besuch der Mannheimer Ausstellung seinem Begleiter sagte: die Schau beweise ihm gerade, daß es auch für den „expressionistischen" Künstler nicht genüge, zu sein und zu bilden wie diese Unmündigen.

Dr. G. F. Hartlaub (Mannheim).

Über Grund und Zweck einer Ausstellung für kirchliche Kunst. Ist es ein Zeichen ersterbenden Innenlebens, wenn eine Glaubensgemeinschaft sich einer Ästhetisierung, d. h. einer bewußt künstlerischen Gestaltung ihrer Gottesdienste und Sitten befleißigt? Geschmack und Kunst sind doch das Gebiet des — wenn auch noch so schönen — sinnlichen Scheines, Religion und Glaube dagegen das Bewußtsein eines übersinnlichen Seins, und was hat das beides miteinander zu tun? Und wenn in der vielgestaltigen Krisis der Gegenwart eine Wiedergeburt der Religiosität im Allgemeinen, und eine neue Stufe des Protestantismus im Besonderen als wesentliches Ziel immer bedeutsamer heraustritt, ist es da nicht ein bedenklicher Irrweg, oder eine Verfälschung der Bewegung, wenn man die Aufmerksamkeit aufs rein Äußerliche, scheinbar Nebensächliche hinlenkt, indem man Ausstellungen neuer Gegenstände des kirchlichen Bedarfs unternimmt? Gerade der Protestantismus beruft sich der katholischen Kirche gegenüber beständig auf seine ausschließliche religiöse Innerlichkeit, Nüchternheit, Schlichtheit usw. Selbst Wohlgesinnte solchen Bemühungen gegenüber mögen also von vornherein fürchten, daß eine derartige Ausstellung das ev.-kirchliche Leben in eine Entwicklung nach katholischer Analogie hineinleite! Minder Wohlmeinende, der Sache Fernstehende, werden sie als überflüssig und bei der gegenwärtigen Verarmung der Nation aussichtslos empfinden, für die Kirche selbst und für die Kultur! Indes! Kultur ist niemals an teures Material als solches gebunden, so wenig reiche Leute die kultiviertesten sind, und für die Kirche ist die Sache

noch weniger aussichtslos, wenn sie nur richtig zugreift. Kirchliche Bedürfnisse gibt es zu allen Zeiten, aus ihrer richtigen Befriedigung aber wächst, das vergesse niemand, die kirchliche Sitte! (Eben damit fällt das Bedenken, als ob die evangelische Kirche einer ihr wesensfremden Pflege von Äußerlichkeiten zu verfallen drohe.) Übrigens sind katholische Kirche und evangelische Kirche nicht einfach verschiedene christliche Konfessionen, sondern verschiedene Religionsarten mit daher verschiedenem Ausdrucksbedürfnis: dort fester Kultus, Hierarchie, Kirchenlehre, hier die Gemeinde und ihr freies Leben im Evangelium in allem Wandel der Zeit. Während daher auf evangelischer Seite die freieste Mannigfaltigkeit in großen, kleinen und kleinsten Kirchentümern sich entwickeln konnte und sich noch immer weiter entwickelt, sind sowohl die Lehre, als die Ausdrucksformen im Kultus und sonstigen Leben der katholischen Kirche, in jahrhundertelangem Prozeß herauskristallisiert, in solchem Umfang festgelegt, daß hier alle Wechselfälle und Neuerungen, solange sie nicht das Sein oder Nichtsein der Kirche selbst berühren, nur leise an ihrer Oberfläche spielen, und höchstens sekundäre Wirkungen auf das Ganze der Kirche hervorzurufen vermögen. Seit der endgültigen Ausbildung des römischen Lehrgebäudes von dem Transsubstantiations- bis zum Unfehlbarkeitsdogma, seit dem Abschluß der territorialen Verankerung dieser Kirche auf der ganzen Welt, seit der Feststellung ihrer Kultusgleichheit und ihrer sonstigen typischen Lebensformen, die sie nach kraftvollen Anfängen in der romanischen Kunst im Geist und Sinn von Gotik und Barock wesentlich vollendete, ist jede neu in diese Kirche eindringende Form nicht mehr als eine Mode, der man sich ohne Schwierigkeit anzupassen vermag, denn Schwierigkeiten sind hier im Grunde keine Schwierigkeiten — wozu gibt's den unfehlbaren Papst? Was spielt es z. B. für eine Rolle, ob die Priestergewänder in byzantinischem oder expressionistischem Geschmack hergestellt sind, ob ein Madonnenbild gotischen oder barocken Stil aufweist, ob ein Bischof im Auto oder in einer Sänfte sich fortbewegt? Ja, selbst was die Wissenschaft unsrer Tage lehre, die Soziologie, Naturwissenschaften usw., oder was sie ablehne, für diese Kirche ist das, wenn sie will, Hekuba. Die katholische Kirche bedarf dessen allen nicht, sie ist um ihrer selbst willen und in sich selbst eine Welt ihrer eigenen Formen für sich, gegründet auf das Gesetz ihrer Organisation und auf das pflichtmäßige Opfer der Gläubigen, und der fromme Katholik (Laie) hat zwei Welten: die des Berufs, der Gelehrsamkeit, des öffentlichen Lebens usw., die er hinter sich abschließt, sobald er sich in seine andere Welt, in das Bereich der Kirche begibt.

Ganz anders die evangelische Kirche! Hier wird alles zum Problem, zum Evangeliums-Problem der persönlichen Entscheidung: Wissenschaft und Glaube, Leben und Sittlichkeit, Frömmigkeit und Kunst werden mit Bewußtsein innerhalb jedes seiner organisierten Menschen in Spannung gesetzt. Sein Herz, sein Leben ist das Gebiet, wo sie sich gegenseitig gärend durchdringen und auseinandersetzen und bekämpfen oder vertragen in schönstem Bunde. Die ebenso nüchterne als erschütternde Erkenntnis von der Sündhaftigkeit aller Menschen, wie von der furchtbaren und unausweichlichen dämonischen Gewalt des Bösen und dem gegenüber die Erfahrung und der Glaube an Gottes Gnade und Erlösung und die selige Bestimmung des Menschen — das ist es, was die evangelische Kirche in ihrer Gemeinschaft jedem einzelnen im Sinne des Evangeliums zu erleben vermitteln muß, worüber hinaus die Menschheit nichts besseres weiß. So wird die Welt zum herrlichen Arbeitsfeld trotz aller Unvollkommenheiten und Rückschläge, der Christ wird Mitarbeiter Gottes, nicht im Sinne eines Dogmas, sondern im Bewußtsein freier Berufung in die Gemeinschaft der Gnade. Sein ganzes Leben, seine Arbeit in Stand und Beruf wird zu Gottes Dienst, sein ganzes Erleben findet er gleichnisweise wunderbar vorbedeutet in der Schrift, und die Schrift in seinem Leben abgespiegelt, alles ist Typus und Symbol, das auf das Leben selbst Bezug und für jedes, wenn auch noch so verborgene Leben des schlichten Einzelchristen seine Bedeutung und seine Analogien hat: der Verrat des Judas und die Verleugnung des Petrus, die Belehrung der Jünger und ihr Blutzeugnis usw. Solches evangelisches Leben nun wirkt sich in immer neuen Formen aus, in Kunst und Kultur, in der Wissenschaft und auf sozialem Gebiete. So erklärt sich die verwirrende und auf den ersten Augenblick befremdende Mannigfaltigkeit, die fast willkürliche Subjektivität der Äußerungen evangelischer Frömmigkeit: eine Ohnmacht, wenn man erwägt, wie eben dadurch unsere Kirche gehindert wird, die „ihr gemäße Form" zu finden — aber eine göttliche Ohnmacht! Diese Fülle wird offenbar hervorgerufen durch die zwei entgegengesetzten Grundströmungen evangelischer Frömmigkeit, nämlich die mehr mystische und die mehr rationalistische. Aber so wenig es unser gottesdienstliches Ziel ist, Mystik oder Theosophie zu betreiben oder uns in metaphysischen Spekulationen zu ergehen, so mag sich doch auch das Temperament des Künstlers wählend entscheiden, ob er mehr nach der Gott-Innigkeit hin oder mehr nach der Lehrhaftigkeit des Glaubens hin schaffen will, das wird ihm bei der Wahl der Formen und der gegenseitigen Abstimmung der Farben immerhin ein Harmonie- oder Grundstimmungsprinzip sein können: hier lichte, klare Farben, strenge schlichte Formen — dort alles warm, dunkel,

beziehungsreich, funkelnd! Festzuhalten bleibt jedoch, daß Gemeinschaft des Glaubens das formgebende Prinzip der Kirche ist. Liegt aber nun bei der katholischen Kirche sofort der Nachdruck auf dem festen, streng vorgeschriebenen Kultus und Ritus, so in der evangelischen Kirche eben auf der Forderung der Gemeinschaft des Geistes: Nicht „die Kirche handelt", sondern die Gemeinde dient Gott. Nicht die autoritative Lehre wird vorgetragen, sondern „das Evangelium von der Gnade Gottes lebt auf in der Gemeinde". Und im Hause des Christen ist es nicht die Erinnerung an die Lehre der Kirche, die ihm seine Bilder und Geräte suggerieren, und der Schutz der Heiligen, zu deren Fürbitte er sich ängstlich flüchtet, sondern ein fröhliches Bekenntnis seiner seligen Erfahrung, die als Abglanz seines inneren Lebens sich in seinen Sitten auswirkt, und ihm in sinnigen Sprüchen, Symbolen und Bildern entgegentritt. Aber welche Verwilderung herrscht auf dem Gebiete des evangelischen Kunstgewerbes! Die Kriegsverrohung auf sittlichem Gebiete ist wahrhaftig nicht größer als diese! Statt sinniger Embleme vielfach unverständliche oder irreführende Buchstaben z. B. J. H. S., usw., statt zweckmäßiger Formgebung der Geräte eine Verzierung in unseliger Vermischung aller möglichen Stilelemente — Erzeugnisse zumeist nicht eines in der Gemeinde wurzelnden glaubensvollen Sinnes, sondern eines Geschäftsgeistes, der gerade hier besonders peinlich wirkt. Alle bildlichen Darstellungen und Motive voll süßlicher katholisierender Gefühligkeit, alle kirchlichen amtlichen Urkunden, Zeugnisse und Bücher von entweder nüchtern kalter Steifheit oder schwächlicher Nachahmung gotischer Form! Ist es da ein Wunder, daß die Gebildeten mit ästhetisch geschultem Blick den Wust aller dieser Dinge ablehnen, daß beim schlichten Menschen unbewußt der einst so fröhliche Sinn für alles kirchliche Wesen schwand, daß eine allgemeine Gleichgültigkeit, ja schamvolle Verlegenheit gegenüber einer christlichen, evangelischen Lebensgestaltung Platz griff?

Und doch kommen gerade die wichtigsten Prinzipien des modernen Kunstgewerbes offensichtlich unserm kirchlichen Bedürfnis weit entgegen! So schon der Grundsatz der Materialechtheit, also einerseits das Streben, jedem Material die Form abzugewinnen, wodurch es am besten zur Geltung kommt, und andrerseits die genaue Bewertung des Stimmungsgehaltes jedes Formelementes und ihrer Zusammenklänge, die die Skala von zarter und wuchtiger Innerlichkeit bis zu jeder sinngemäßen und würdigen Repräsentation umschließt. Was kann die evangelische Kirche anders wünschen, als daß in diesem Sinne sie selbst und das Leben des Christen ausgestattet werde, gerade je weniger sie auf die Entfaltung von Pracht und Pomp angelegt ist!? Und jene psychologisch und künstlerisch so hoch bedeutsamen Versuche, zur Masse — lies: zur Gemeinde — unmittelbar als Ganzem zu sprechen, ja sie einzubeziehen ins Kunstwerk, sie zur geistigen Einheit zusammenzuschließen, dürfte die Kirche daran blind vorübergehn? Wenn nur eben diese Einheit als solche im höchsten, im geistlichen Sinne erstrebt wird, d. h. wenn der Künstler sich schlicht auf den Boden ihres gemeinsamen Glaubenswillens stellt und durch seine Kunstkraft sie in ihren Glaubensgefühlen stärkt, läutert und auf eine höhere Höhe erhebt! Je und je hat in und nach den Kriegszeiten und -nöten Deutschlands die evangelische Kirche tiefere Wurzeln im Herzen der Nation geschlagen, und ihr und damit der ganzen Welt edle Segensfrucht gebracht. Dieser Hinweis genüge gegenüber dem Verdachte, als ob „die Kirche jetzt mit allen Mitteln strebe, ihre wankende Stellung zu behaupten". — Wir dürfen schließen mit einigen fragmentarischen Anregungen und Einzelheiten.

Deutschland ist arm an sogenanntem edlen Material: Gold, Silber, Elfenbein, Edelsteine — aber nicht an Geist und Kunstfertigkeit. Wir müssen also durch Kultur ersetzen, was an Reichtum abgeht! Wäre es nicht ein hoher Ruhm, wenn dereinst in vielleicht wohlhabenderen späteren Zeiten Abendmahls- und andere kirchliche Geräte aus schlichtem Messing, Zinn, Kupfer, Eisen, Porzellan, Steingut usw., aber in höchster Formvollendung ausgeführt, gezeigt würden als Erzeugnisse unsres unverwüstlichen Willens zur geistlichen Erneuerung? Und hat denn der Herr Jesus selbst das heilige Abendmahl in goldenem und silbernem Tischgerät gespendet? Haben wir keine Rubinen für den Kelch, so haben wir Korallen! Die Pyxis braucht wohl nicht immer rund zu sein, sie kann kantig gestaltet werden, vielleicht sogar in Form eines liegenden Kreuzes, in dessen Armen die Hostien wie gerolltes Geld stehen (in einer Kristalleinlage etwa); für große Kommunionen wäre dies handlich. Das Kunstgewerbe wolle es sich auch angelegen sein lassen, seinerseits neue christliche kunstgewerbliche Bedürfnisse zu wecken und zu erziehen: unsere Altäre entbehren noch eines ordentlichen Gefäßes zur Aufnahme der Kelchrückstände beim Abendmahl vor jeder Neufüllung. Ferner, ist nicht eine edel geformte Taufschale ein herrliches Patengeschenk und ein dauernd wertvoller würdiger Zimmerschmuck? Und wenn die Kinderzahl sich mehrt, so mehren sich auch die dekorativen Schalen auf dem Paneel zum Stolze des Hauses! (Es können auch Schalen aus privatem Besitz bei der betreffenden Taufe in der Kirche verwendet werden.) Weiter, überall sieht man den siebenarmigen Synagogen-Leuchter; ob dies Gerät dekorativen Wert hat, darüber will ich hier nicht sprechen, jedesfalls ist es im Hause unbrauchbar. Schafft, ihr Künstler, Leuchtersätze von je

vier Stück mit den Evangelisten-Symbolen an Kopf oder Schaft — sollte ein solcher Satz dann nicht auch ein herrliches Geschenk wie für den Altar so für das Haus des Christen zu werden berufen sein? Da müßt ihr aber auch selbst darauf hinweisen! Oder ein vierarmiger Leuchter mit gleicher Ausführung, oder ein dreiarmiger mit den Zeichen der Dreieinigkeit; das Auge im Dreieck (eigentlich schon trinitarisches Symbol an sich), Dornenkrone mit Kreuz und die Taube. — Mindestens ebenso reich sind die Möglichkeiten für die Textil-Industrie. Ich nenne nur einiges weniger Beachtete: Kirchenläufer mit Dornen- und Blumenranken oder mit eindrucksvollem Schlangenmotiv, Altarteppiche mit der sich in den Schwanz beißenden Schlange (Kreuz- und Evangelisten-Symbole sind hier zu vermeiden), Disteln und Rosen, Kirchenfenstervorhänge in feinfarbigen Tönungen! Die Paramentensymbole brauchen nicht immer die hergebrachten zu sein: kann nicht der Behang eines Lesepultes als Emblem ein aufgeschlagenes Buch mit dem A. und O. aufweisen, woraus ein Licht herauswächst? Und der Kanzelbehang etwa ein gekreuztes Schwert und Anker als Hinweis auf die richtende und tröstende Gewalt von Gottes Wort? Und das Antependium des Altars, wenn dieser schon das Kreuz hat, etwa einen Dornenkranz und darin die Ehrenkrone? Wie frei und vielgestaltig, geistreich und sinnig schufen christliche Künstler früherer Jahrhunderte! Und nun gar das Gebiet der Graphik und Buchkunst! Hier sind zwei Arten von Druckwerken zu nennen, die kirchlichen und amtlichen Zeugnisse und Bücher, und die privaten, die Dokumente der christlichen Sitte. Um mit diesen zu beginnen — es handelt sich um Einladungen zu christlichen Taufen und Hochzeiten, Patenbriefe, christliche Glückwunschkarten, Totengedenkblätter usw. — so wird sofort das einigende gemeinverständliche Element der Name Jesu, die herzliche schlichte Frömmigkeit des Wortlautes dieser Druckwerke und ein oder der andere kurze Spruch sein. Die schlichteste Form wäre die einfache Karte oder ein Pergamentblatt, dies kann aber auch in einem Umschlag oder Mantel liegen, der vornehm künstlerisch in den feinsten Techniken mit Bildschmuck, Sinnbildern, Monogrammen, Erinnerungen an Haus und Familie ausgestattet ist. Es kann hier eine Kleinkunst erblühen, nicht minder reich und bedeutsam als die der Exlibris. Vorschläge für den Wortlaut werden von uns bearbeitet und Interessenten seinerzeit zur Verfügung gestellt werden. Doch herrscht hier natürlich völlige Freiheit für den Geist und das fromme Gefühl des Künstlers, wie er selbst etwa möchte einladen oder eingeladen sein. Solche Blätter sind als Glaubensdokument innerhalb der Gemeinde und als Zimmerschmuck im Besitz des einzelnen ein für allemal wertvoll, daher sollen solche Sitten, die auch die originale graphische Kunst befruchten, der Kirche wesentlich am Herzen liegen und von ihr gefördert werden. Aber neben der Original-Graphik denken wir auch an gute Reproduktionen, so z. B. bei den Totengedenkblättern an eine gute Wiedergabe von Klingers Pietà mit entsprechender Unterschrift. Welch ein Geschenk für einen künstlerisch veranlagten Menschen, der durch den Verlust eines lieben Angehörigen tief betroffen ist! Hier ist dem künstlerischen Suchen weitester Spielraum gegeben! Seltsamerweise ist es noch nicht allgemeine Sitte, den Konfirmanden ein gutes, zum Glauben stimmendes Bild zu schenken. Es braucht nicht immer eine Kreuzigung zu sein oder eine Hauptdarstellung aus dem Leben Christi usw. Im Gegenteil, es gibt künstlerische Motive im Evangelium genug, die noch kaum ausgemünzt worden sind. Z. B. die Szene Evangelium Joh. 18, 22, wo Jesus von dem Knecht des Hohenpriesters geschlagen wird und ihm antwortet, habe ich übel geredet, so beweise es, wo aber nicht, warum schlägst du mich? — so noch viele andere, z. B. die Gleichnisse. Aber immer wieder ist bei solchen Darstellungen das oben Gesagte zu bedenken, daß der Künstler gewillt sein muß, sich auf den gemeinsamen geistigen Boden zu stellen, und sich weder in Form noch im Gehalt seiner Darstellung im Subjektiven zu verlieren. Er soll nicht ein Kompromiß schließen, sondern soll den Beschauer zur wahren Tiefe und Fülle der gemeinsamen Glaubensüberzeugung führen, sonst soll er die Hand von solchen Dingen lassen... Hochzeitstafelkarten lassen sich ebenso mit einem radierungsgeschmückten „Mantel" vornehm ausstatten und sind dann herrliche Erinnerungsstücke. Die kirchlich amtlichen Scheine und Zeugnisse werden, da das Staatskirchentum gefallen ist, hinfort nicht mehr den behördenmäßigen Anstrich aufzuweisen brauchen, sondern vielmehr den, Dokumente der religiösen Gemeinschaft zu sein. Man kann nun auch hier sehr wohl an schlichte Oktav- oder Quartblätter mit dem vornehm gedruckten amtlichen Wortlaut denken, die in einem künstlerischen Mantel liegen können, der dann als eingerahmtes Gedenkblatt dem Wohnzimmer des Christen eine fromme Note einfügt. Oder man kann, wie das bisher beim Konfirmationsschein üblich war, das Blatt selbst groß nehmen und künstlerisch ausgestalten: als Urkunde, als Kunstblatt, als Haussegen, als Wandspruch übers Bett — alles ist hier berechtigt, aber eine schwieriger zu lösende Aufgabe als es den Anschein hat, wegen der Gefahr, daß durch die Brüche die künstlerische Wirkung zerstört werden kann. Es ist auch zu denken an die Herstellung von gleichgroßen kirchlichen Scheinen aller Art, die auf der Rückseite entsprechenden künstlerischen Schmuck aufweisen möchten, und im Wechsel-

rahmen Platz finden und, so hintereinanderliegend, ganz praktisch aufgehoben werden könnten.

Material zu Wandsprüchen kann Interessenten übrigens zugehen. Die Ausstattung der kirchlichen Bücher ist eine reine Geschmacksfrage. Auch hier mögen die für die Paramente vorgeschlagenen Symbole natürlich wiederkehren, z. B. auf dem Bibeldeckel das aufgeschlagene Buch, woraus ein Licht herauswächst, Schwert und Anker usw. Die Aufgabe ist Überwindung bloß altertümelnder Formen. Ebenso steht die Sache bei den kirchlichen Siegeln, Stempeln und Verschlußmarken.

Mit einem der edelsten Zweige des ersehnten neuen kirchlichen Kunstgewerbes darf ich schließen, es ist die kirchliche Plakettenkunst. Wie schön für manchen Künstler und auch für die Kirche, wenn es Sitte würde, daß vornehme Christenfamilien zum Gedächtnis der Taufen, Konfirmationen, Trauungen aller Art und Todesfälle Münzen und Plaketten christlichen und persönlichen Charakters herstellen ließen! Jedes hierfür angelegte Geld müßte sich geistig – und sogar wirtschaftlich als Sammelobjekt! – rentieren.

Welches Lebensgebiet der Gegenwart hat reichere und umfassendere künstlerische Aufgaben und Entfaltungsmöglichkeiten? Helft mit, ihr Künstler, daß unser Volk seines tiefsten religiös kulturellen Besitzes durch euer Bekenntnis hierzu sich wieder freuen lerne!

Was du ererbt von deinen Vätern hast,
Erwirb es, um es zu besitzen!

Halte was du hast, daß niemand deine Krone nehme!
Offenb. 3, 11.

P. Holstein, Leipzig-Mockau.

Berichte

Der Bildungsverband der deutschen Buchdrucker blickt auf ein 10jähriges Bestehen zurück. Aus diesem Anlasse ist das 4. Heft seiner Typographischen Mitteilungen mit besonderer Sorgfalt hergestellt worden. Wir werden eingehend auf die Entwicklung und Wirksamkeit des Bildungsverbandes noch zu sprechen kommen.

Die Graphiker Walter Buhe und Georg Alexander Mathey wurden an die Leipziger Akademie für Graphik und Buchgewerbe berufen.

Die Firma Angerer & Göschl in Wien blickt auf ihr 50jähriges, für die deutsche graphische Industrie so bedeutungsvolles Bestehen ihres Hauses zurück. Aus Anlaß ihres Jubiläums versande die Firma eine kurze, geschmackvolle und interessante Gedenkschrift.

Der Zeitschriftenverleger August Scherl ist am 18. April im 72. Lebensjahre in Berlin gestorben. August Scherl gründete 1872 den Berl. Lokalanzeiger, der seinen großen Erfolg dem Umstande verdankte, daß Scherl nach amerikanischem Vorbild das Hauptgewicht auf einen schnellen ausführlichen Nachrichtendienst legte, so daß es ihm damit gelang, in vielen Beziehungen seine Konkurrenz zu schlagen. Später baute er seinen Verlag aus durch Herausgabe von Zeitschriften und besonders des sog. Roten Tag. Vor zehn Jahren etwa schied Scherl aus seiner Gründung aus, die in eine G. m. b. H. verwandelt wurde. Scherl selbst brachte, neben seinen eigentlichen Berufsarbeiten namentlich technischen Angelegenheiten großes Interesse entgegen, so wird noch das Einschienenbahnsystem in Erinnerung sein.

Gutenberg-Gesellschaft Mainz. Am 17. April 1921 fand im Stadtverordneten-Sitzungssaal des Stadthauses zu Mainz eine außerordentliche Generalversammlung der internationalen Gutenberg-Gesellschaft statt. Der jährliche Mitgliedsbeitrag wurde auf M 25.– erhöht. Wer jährlich M 100.– zahlt, wird Förderer, wer jährlich M 300.– zahlt, Gönner. Stifter ist, wer einmal M 5000.– und Patron, wer einmal M 10000.– der Gutenberg-Gesellschaft zur Verfügung stellt. Zum Schriftführer der Gutenberg-Gesellschaft wurde mit allen anwesenden Stimmen Herr Kommerzienrat Felix Ganz in Mainz gewählt. Mitglieder des geschäftsführenden Ausschusses wurden die Herren: Gustav Mori in Frankfurt a. M. und Direktor Will in Mainz.

Zu Mitgliedern des Ehrenausschusses wurden ernannt die Herren: Bibliotheksdirektor Collijn in Stockholm, Oberbibliothekar A. C. Drolsum in Christiania, Bibliotheksdirektor und Universitätsprofessor Dr. Jacobs in Freiburg, Professor Dr. Kippenberg, Inhaber des Insel-Verlages in Leipzig, Hofrat Dr. Klinkhardt, Vorsitzender des deutschen Buchdruckervereins in Leipzig, Dr. h. c. Karl Klingspor, Inhaber der Schriftgießerei Gebr. Klingspor in Offenbach, P. Bonaventura Kruitwagen in Woerden (Holland), Karl Lüthi, Leiter des Gutenberg-Museums in Bern, Oberbibliothekar Victor Madsen in Kopenhagen, Buchdruckereibesitzer Carl Ernst Poeschel in Leipzig, Professor Dr. Schramm, Direktor des Museums für Buch und Schrift in Leipzig, Josef Seitz, Vorsitzender des Verbandes deutscher Buchdrucker in Berlin, und Direktor Stempel, Inhaber der Schriftgießerei Stempel in Frankfurt a. M.

Soeben ist die große Veröffentlichung der Gutenberg-Gesellschaft: „Carl Schottenloher, Das Regensburger Buchgewerbe im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert" (289 Seiten, 10 Tafeln mit 15 Abbildungen) den Mitgliedern gratis zugegangen. Eine weitere Arbeit: Gustav Mori, „Was hat Gutenberg erfunden" (ca. 64 Seiten mit vielen Abbildungen) wird im Juni versandt werden.

Für eine rege Mitgliederwerbung wird der Gedanke erwogen, jährlich einen volkstümlichen Mainzer Gutenberg-Kalender herauszugeben, der literarisch und künstlerisch wertvoll und typographisch mustergültig sein soll.

Die Zahl der Mitglieder beginnt wieder zu steigen; besonders erfreulich ist die Rückkehr vieler Ausländer zur Gesellschaft. Selbst ausländische Akademien und Bibliotheken haben erhöhte Jahresbeiträge eingesandt. Die freiwilligen Beiträge des letzten Jahres übersteigen die Mitgliederbeiträge derselben Zeit. Außerdem sind in diesen Tagen mehrere Stiftungen gemacht worden, eine von M 10000.— und eine von M 5000.—, sowie einige von je M 1000.—. Weitere werden erwartet und mit Dank entgegengenommen.

Die Firma Springer & Möller, Fabriken von Buch- und Steindruckfarben, Leipzig-Leutzsch, hat eine Zweigstelle in Hamburg, Hafenhaus parterre, Hohe Brücke 1, errichtet.

Im Jubiläums-Wettbewerb des Vereins der Plakatfreunde E. V. für gute Aufsätze verteilte das am 15. April zusammengetretene Preisgericht folgende Preise: 1. zwei erste Preise von je 2000 Mark an Dr. Adolf Behne, Charlottenburg: „Bild und Buchstabe"; an Willi Wolfradt, Freiburg i. B.: „Ironische Reklame" — 2. zwei zweite Preise von je 1200 Mark an Hanns Kropf, Wiesbaden: „Wir und Amerika"; an Traugott Schalcher, Berlin: „Superlativ und Begleiterscheinung", weiterhin sechs dritte Preise von je 600 Mark (Walter Frensdorff, Wilmersdorf; Dr. Ernst Eckstein, Wilmersdorf; Christian Kupferberg, Mainz; Karl Heinz Clasen, Düsseldorf-Gerr.; Schmidt-Carlo, München; Dr. Ernst Eckstein, Wilmersdorf). Außerdem wurden vier Arbeiten mit je 300 Mark zur Veröffentlichung angekauft (Erich Müller, München; Max Kuttner, Charlottenburg; Karl Heinz Clasen, Düsseldorf-Gerr.; Hugo Hillig, Hamburg).

Auktionen

Paul Graupe, Antiquariat, Berlin W 35, versendet Katalog 97: Illustrierte Bücher und Graphik, 15.—20. Jahrhundert.

Rudolf Bangel, G. m. b. H., Kunstauktionshaus, Frankfurt a. M. Mitte Juni: Sammlung Sanitätsrat Dr. Max Marckwald-Bad Kreuznach. Gemälde alter Meister, Möbel, Textilien, Keramik, Gläser Zinn, Silberarbeiten. Illustr. Katalog 1019. Dieselbe Firma versteigerte während der 4. Internationalen Messe Gemälde alter und moderner Meister, Möbel, Keramik, Metallarbeiten und Graphiken aus den Beständen der städtischen Sammlungen Freiburg i. Br., aus dem Nachlaß der Freifrau Alexandra von und zu Bodmann, geb. von Offensandt von Berckholtz in Freiburg i. Br. und eine Sammlung von Aquarellen und Handzeichnungen, aus der die Namen Baisch, Decamps, Hermann Kauffmann, Klinger, Rottmann, Schirmer, Schönleber, Schwind und F. Voltz hervorgehoben sein mögen, aus dem Nachlaß von Alexandra von Berckholtz-München. (Katalog 1015 mit 28 Abbildungstafeln.) Hauptinteresse verdienen die Gemälde neuzeitlicher Künstler. Wir nennen die Namen: Andreas und Oswald Achenbach, H. Bartels, Defregger, Deiker, E. v. Gebhardt, Grützner, Harburger, Heffner, Herkomer, Kallmorgen, A. Kampf, F. Keller, Keller-Reutlingen, Kröner, Lenbach, G. v. Max, Schmutzler, Schönleber, Slevogt, Spitzweg, J. v. Stuck, Thoma, Ernst Zimmermann, Zügel. Von alten Meistern sei auf die durchsichtige, feine Arbeit von J. v. Goyen und W. v. d. Velde, auf einen flotten Snyders, eine entzückende Anbetung des Martinez, eine prachtvoll durchgeführte Salome vor Herodes von Perez, endlich auf ein zierliches Porträt von Justus Junker hingewiesen. Die im Katalog verzeichneten Sitz- und Kastenmöbel entstammen den Stilperioden von Renaissance- bis zu den schönsten Empireformen. Nymphenburger, Frankenthaler, Meißner, Höchster, Berliner Porzellan schließt sich schönen Fayencen süddeutscher Manufaktur an. Unter den Bronzen ragt eine Empire-Garnitur hervor, Apollos Sonnenwagen darstellend, unter den Silberarbeiten einige wertvolle Pokale und Becher. Eine umfangreiche Graphik-Sammlung vom 16.—19. Jahrhundert beschließt den Katalog 1015. Im Anschluß dieser Versteigerung kamen Kunstwerke aus der Nationalstiftung der Stadt Mainz (15.—16. April, Katalog 1016) durch die gleiche Firma zur Versteigerung. Gemälde moderner Meister, kunstgewerbliche Arbeiten.

Die Kunsthandlung Grauert & Zink, Berlin, versendet einen reich illustrierten, starken Verlagskatalog über die bei ihr erschienenen Originalgraphiken. Der Katalog bringt außerdem eine Reihe interessanter Aufsätze von Franz Servaes „Zur Entwicklung der modernen Graphik", Hansen „Graphische Technik", und Professor Dr. H. Mackowsky zu dem Stiche von Börner nach Rubens Früchtekranz.

* * *

Die Landesgruppe Bayern des Bundes der Deutschen Gebrauchsgraphiker wird dieses Jahr zum ersten Male auf der Jahresausstellung im Glaspalast Plakate, Inserate, Illustrationen, Packungen und Bücher, sowie auch Entwürfe hierfür in eigenem Raum unter eigener Jury ausstellen. Damit ist die Gebrauchsgraphik zum ersten Male von einer großen Kunstausstellung als selbständiger Kunstzweig neben der Malerei, Plastik und Architektur und der Bund der Gebrauchsgraphiker als gleichberechtigte künstlerische Vereinigung anerkannt.

Die Frankfurter Verlags-Anstalt A.-G. Frankfurt a. M. bittet um Aufnahme der Feststellung, daß ihre Firma handelsgerichtlich eingetragen und nicht zu verwechseln ist mit der fingierten Firma „Frankfurter Verlagsanstalt Peter Lange", die die A.-G. für Schriftgießerei und Maschinenbau unter der Satzprobe ihrer Ilse-Schrift (vgl. deren Beilage in Heft 1/2) gesetzt hat. Die fingierte Firma auf der Beilage existiert nicht.

* * *

Abb. 7. Giebel eines Männerhauses auf den Palauinseln
mit bilderschriftartigen Malereien

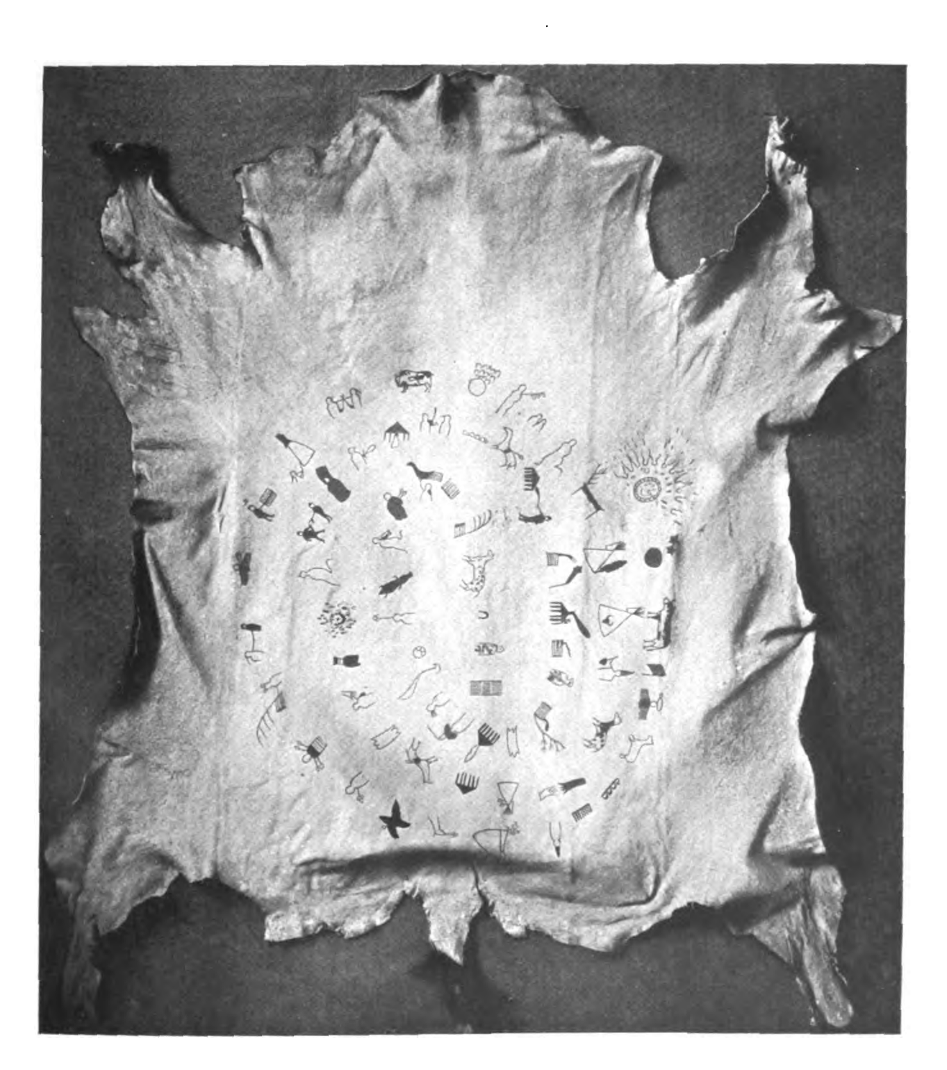


Abb. 5a. Wintercount des Lone-Dog

Abbildungen zu dem Aufsatz Weule: „Vorstufen der Schrift"



Entwurf: „Auge". 1. Preis
Verfasser: Gg. Germroth, Frankfurt a. M.

Zur Besprechung: Preisausschreiben für ein Titelblatt der „Bau-Rundschau", Hamburg



Entwurf: „Im Zeichen". 2. Preis
Verfasser: Johannes Ehlers, Hamburg



Entwurf: „Nordisch". 3. Preis
Verfasser: Karl Bültmann, Berlin-Wilmersdorf



Entwurf: „Nirvana"
Verfasser: Architekt Max Gerntke, Hamburg



Entwurf: „Arbeit"
Verfasser: Fr. Huppers, Altona

Zur Besprechung: Preisausschreiben für ein Titelblatt der „Bau-Rundschau", Hamburg



1 2 3
4 5 6
7 8 9
10 11 12

Zur Besprechung: „Werbekunst und Warenzeichen“ · Warenzeichen von Max Körner, Stuttgart



13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24

Zur Besprechung: „Werbekunst und Warenzeichen" · Warenzeichen von Max Körner, Stuttgart













Abbildungen zur Besprechung „Das Erfurter Luther-Notgeld"
Entwurf: Alfred Hanf, Erfurt





Bruno Goldschmitt · Holzschnitt

Aus dem Zyklus Bilder zur Bibel mit Erlaubnis der Firma F. Bruckmann · A.-G. · München

Zu dem Aufsatz Beyer: „Individualismus und Stil“



Carl Hofer · Waschende, Lithographie

Mit Erlaubnis vom Verlag Paul Cassirer · Berlin W 10

Zu dem Aufsatz Beyer: „Individualismus und Stil"



Lehmbruck · Weiblicher Akt, Kaltnadelradierung
Mit Erlaubnis vom Verlag Paul Cassirer · Berlin W 10

Zu dem Aufsatz Beyer: „Individualismus und Stil“



Moriz Melzer · Madonna, Holzschnitt

Zu dem Aufsatz Beyer: „Individualismus und Stil"

In diesem Buche wird zum ersten Male das Teilgebiet der Graphik zusammenfassend behandelt, auf dem sie sich im Dienste der Höflichkeit betätigt. Was seit der Erfindung des Bilddrucks von zahlreichen Griffelkünstlern zur Ausschmückung der Druckerzeugnisse geschaffen worden ist, deren man sich nach gesellschaftlicher Sitte zur Erweisung von Höflichkeiten bedient, ist in zeitlicher Folge geschildert. So gibt das Buch einen fesselnden Ausschnitt aus der Kunst- und Kulturgeschichte vom 15. bis zum 20. Jahrhundert. Der verschiedene Zweck der Blätter ergibt zwanglos die Zerlegung des Stoffes in drei Abschnitte: Glückwünsche, Besuchskarten und Familienanzeigen; letztere mit Einschluß der Umzugsanzeigen. Der reiche Bildschmuck führt eine Fülle wenig gekannter, in der Privatsammlung des Verfassers enthaltener oder in Museen verstreuter kleiner Kunstwerke vor, die nicht nur dem Kunstfreund und Sammler neue Anschauungen über ihren Schöpfer und seine Zeit vermitteln, sondern auch den lebenden Herstellern solcher Blätter mancherlei Anregungen geben werden. Einen besonders wertvollen Schmuck hat das Buch durch Beigabe von Originalradierungen und Holzschnitten erster Künstler sowie durch die von Marcus Behmer für das Werk geschaffenen Haupt- und Untertitel erhalten, von denen einer mit einer Originalradierung von der Hand dieses Meisters versehen ist. Der Gegenstand bringt es mit sich, daß neben den kunstgeschichtlichen auch kulturgeschichtliche Gesichtspunkte vielfach berücksichtigt worden sind. Ein sorgfältig ausgearbeitetes Sachregister ermöglicht das sofortige Auffinden aller besprochenen Blätter.

VORLÄUFER DER GLÜCKWUNSCHKARTEN



Die Sitte der Beglückwünschung beim Jahreswechsel ist uralt und nicht viel jünger vermutlich der Brauch, die mündlichen Wünsche durch eine Neujahrsgabe zu bekräftigen und gewissermaßen zu beurkunden. Zu diesen Gaben gehört die Neujahrskarte, die keineswegs nur ein Ersatz unter Abwesenden für die mündliche Beglückwünschung ist, sondern häufig gleichzeitig den Charakter des Geschenkes trägt, das den Empfänger durch den Gegenstand der Darstellung oder die künstlerische Ausführung erfreuen und bei ihm der freundlichen Gesinnung des Gratulanten ein dauerndes Denkmal errichten soll.

Wenn man eine Sitte als uralt bezeichnet, so pflegt man zum Beweise sich auf das Land der Pharaonen zu berufen. Von diesem geheiligten Herkommenbrauche auch ich nicht abzuweichen, denn nach Forrer (Zeitschrift für Bücherfreunde 1899/1900, S. 370) beschenkten sich tatsächlich bereits die alten Ägypter beim Jahreswechsel mit Gegenständen, auf denen sie ihre Glückwünsche in Hieroglyphenschrift anbrachten. So steht auf blau glasierten Fläschchen, die man in Gräbern gefunden hat: »Die Blume erschließt sich, und siehe da, ein andres Jahr.« Auf einer nach Forrers Vermutung gleichfalls als Neujahrsgeschenk benutzten Skarabäe liest man ferner: »au ab nab«: »Allen Glück.« Die Ägypter standen in dieser Beziehung also unseren Sitten näher als die Griechen, bei denen Neujahrsglückwünsche nicht üblich gewesen zu sein scheinen; wenigstens konnte ich keinen Anhalt dafür auffinden.



Abb. 1. Römische Lampe mit Neujahrsglückwunsch [Nach Daremberg-Saglio, Dictionnaire des Antiquités, Bd. IV]

Während man es aber bei den Neujahrsgeschenken der alten Ägypter lediglich mit einer Parallelerscheinung zu tun hat, sind die Neujahrsbräuche der Römer unmittelbare Vorläufer der unsrigen. Im alten Rom waren die Kalenden des Januars ein Tag gegenseitiger Beglückwünschung. Da versammelten sich die Klienten im Hause des Patrons, da suchten sich Freunde und Bekannte auf, da strömten in der Kaiserzeit Würdenträger und viel anderes Volk in den prächtig geschmückten Palast des Herrschers, der an diesem Tage allgemeinen Empfang hielt. Und man kam nicht mit leeren Händen zum Neujahrsbesuch: man brachte vielmehr Geschenke mit und nahm eine Gegengabe in Empfang. In den älteren, einfachen Zeiten beschenkte man sich mit Zweigen vom Lorbeer- oder Ölbaum, die im heiligen Haine der Strenia, der ursprünglich sabinischen Göttin der Gesundheit, gebrochen waren. Vermutlich rührt daher die Bezeichnung dieser Gaben als »strenae«.

Die Herbst-Bugra-Messe 1921

Beiblatt des Archivs für Buchgewerbe und Graphik

Volkswirtschaftliche Betrachtungen aus Juni 1914 und 1921 über das deutsche Buchgewerbe

Von Gustav Flinsch i. Fa. Ferd. Flinsch, Leipzig

In der Ferne erklingen fröhliche Weisen aus dem Palmengarten und der Rennbahn abwechselnd herüber und erinnern mich in schwerer Zeit an die herrlichen Tage der großen Leipziger Bugra-Ausstellung Juni 1914 mit ihrer Höchstleistung des deutschen Buchgewerbes, deutschen Fleißes aller Gewerbe, die ihre hohe Begabung, Erfahrung, Organisations-Talent in den Dienst dieses Kulturwerkes ersten Ranges stellten, ihre unermüdlich fleißigen Hände regten, um diese riesige Weltausstellung bis zur Stunde der Eröffnung fertigzubringen. Der deutschen Jugend, die jene herrliche Zeit der Kraft und Leistung nicht miterlebte oder hierfür noch kein volles Verständnis hatte, werden die frohen Weisen von heute ebenso angenehm und hoffnungsvoll ins Ohr klingen, wie sie uns, die wir heute jene arbeitsreiche und schöne Zeit bewundern und sehnend herbeiwünschen, schmerzlich an vergangenen frohen Lebensmut erinnern.

Ich will im nachstehenden einige Gedanken über die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft miteinander verbinden, ohne daß diese wenigen Zeilen Anspruch auf eine erschöpfende Behandlung des ungeheuer vielseitigen Gebietes haben können.

Da frage ich mich zunächst: Welches sind die wesentlichen Gründe für die damalige Blüte? Wie war es möglich, daß so ungeheuer Vielseitiges und Großes überhaupt und zu so niedrigen Preisen geschaffen werden konnte, und welches auf der andern Seite sind die Hemmungen, die einem Wiederaufbau dieser Blüte entgegenstehen?

Was die erstere Frage anbelangt, so würde nach meiner Auffassung die richtige Bezeichnung als Sammelbegriff darin zu finden sein, daß man sagt: „Das war der Segen einer jahrzehntelangen, friedlichen, fleißigen, gemeinsamen Arbeit des ganzen Volkes." Seit dem französischen Kriege hatte sich Landwirtschaft, Industrie, Handel, verbunden mit einer Beamtenschaft, um die wir in der Welt beneidet wurden, sowohl in Qualität verbessert als in Mengenerzeugung immer weiter gehoben und zu einem Höchstmaß der Vollkommenheit entwickelt. Die Industrie fand bei zunehmender Verbesserung der Qualität und Verbilligung der Preise Absatz sowohl bei dem immer kaufkräftiger gewordenen eigenen Volke, als auch durch Zuverlässigkeit in der Belieferung im Auslande. (Große eigene Schiffahrt sorgte für pünktliche Weiterbeförderung, ohne fremden Staaten die Kundschaft bekanntzugeben.) Die Sicherheit der Vollbeschäftigung aller Industrien gewährte eine zuverlässige Kalkulation und der Wettbewerb sorgte zwangsweise für Ausnutzung der einzelnen

Betriebe und preiswerte Lieferung. Diese Form des Geschäftes schloß für die Käufer jedes nennenswerte Risiko einer Preisschwankung aus. Das Volk war im Einkauf sowohl von Rohware als Fertigfabrikat seiner Sache gewiß, daß nennenswerte Verbilligungen oder Verteuerungen nicht eintreten könnten und durch das Vertrauen, welches notwendigerweise mit diesem System der Industrie und des Handels verbunden war, entstanden allmählich, besonders z. B. in Großstädten, viele neue Vertriebsstellen und Geschäfte, um wiederum den Absatz dieser Warenmengen zu fördern. Es wurde hierdurch ein ungeheures Warenlager geschaffen, welches uns beim Ausbruch des Krieges auch zustatten kam. Betriebsstillstände in jener Zeit waren bei der scharfen Kalkulation mit solchem Verlust verbunden, daß sie unbedingt vermieden werden mußten, und aus diesem Grunde herrschte vielfach der Drang nach Exportgeschäften, welche z. B. in der Papierindustrie häufig mit großen Verlusten verbunden waren. Der Export galt als Sicherheitsventil für die Beschäftigung und sorgte, schon wegen seiner großen schlanken Posten, aus diesem Grunde gleichzeitig für preiswerte Belieferung des deutschen Marktes.

Eine bescheidene Preiserhöhung wäre zugunsten der Werke und ihrer Angehörigen trotzdem nötig und möglich gewesen. Der Inlandspreis hätte es vertragen, beim Exportgeschäft wären wir wegen Preisunterbietung in der Welt nicht so unbeliebt geworden, und Angestellte und Arbeiter hätten mit den Werken Anspruch auf größeren pekuniären Erfolg ihrer Leistung durchaus gehabt.

Die Belieferung der Industrie mit Kohlen war immer ausreichend und qualitativ vorzüglich. Man wählte die Kohlen entsprechend der Kesselanlage, und bekam dieselbe anstandslos. Rohstoffe gab es in Hülle und Fülle. Man hatte nicht nötig, sich vorsorglich einzudecken, um einesteils überhaupt versorgt zu sein, andererseits vorteilhaft zu kaufen. Dieserhalb wurden auch an die Qualität der Rohstoffe mit Erfolg die größten Ansprüche gestellt. Das Fertigfabrikat zeigte eine Zuverlässigkeit ersten Ranges.

Die sich gleichmäßig bleibenden Preise gestatteten bei der Vielseitigkeit der Wünsche seitens der Kundschaft ein großes, immer bereites Lagersortiment, welches sich sowohl in Mengen, wie in Auswahl immer weiter ausdehnte und auch bei den niedrigen Preisen einen verhältnismäßig bescheidenen Kapitalaufwand forderte. Dieser Zustand in der Papierindustrie war im ganzen Gewerbe in gleicher Weise zu beobachten und zeigte seinen Höchstumfang im Verlagsbuchhandel, der mit einem geradezu bewundernswerten Unternehmungsgeist das Volk mit preiswerten und guten Büchern jeder Art versorgte. Ich erinnere an die damals bestehenden langen Ostermeßziele, die wiederum dem Buchhandel die Unternehmungslust wesentlich erleichterte und vielfach ermöglichte.

Die Kriegsjahre brachten, abgeschnitten von aller Welt, einen Liquidationszustand jener Blütezeit. Es entstand durch die Länge des Krieges eine ungeheure Lebensmittelnot und ein Rohstoff- und Warenmangel auf allen Gebieten. Hieraus entwickelte sich eine Verteuerung, die teilweise auf eine unökonomische Arbeitsmethode der Industrie zurückzuführen ist, nebenbei wurde der Mangel an allen Dingen durch Konjunktur zum Teil ausgenutzt. Es ergaben sich überall Preise, die keinesfalls in der Qualität begründet waren, und ich habe häufig an maßgebender Stelle vom Felde aus die Bitte erhoben, gebt der Kundschaft die Rabatte, die ihr auf Grund bescheidener Friedensgewinne als sogenannten Kriegsgewinn der Steuer zahlen müßt. Diese meine Bestrebungen haben sich nicht als durchführbar erwiesen, wie ja der Krieg auch z. B. auf dem Gebiet des Reklamationswesens Egoismus und Ungerechtigkeit schlimmster Art gezeigt hat.

Als wir aus dem Felde heimkehrten und die zusammengebrochene Wirtschaft vorfanden, glaubte ich, daß das deutsche Buchgewerbe einerseits wegen des auch bei ihm stattgefundenen Ausverkaufes alter Vorräte (selbst für ungebundene holzhaltige Makulatur wurde bis zu 5 M. das Kilo bezahlt), sowie andererseits infolge des riesigen schriftstellerischen Materials, welches ungedruckt noch bei den Autoren lag, einer arbeitsreichen Blütezeit entgegengehen müßte, weil sich auch die Kräfte erneut regten und der Unternehmungsgeist stark hervortrat. Die Preise, die sich bis zum Herbst 1919 — mit den heutigen Zahlen verglichen — in verhältnismäßig bescheidenen Grenzen bewegten, ließen diese Hoffnung auch als durchaus berechtigt erscheinen. Was z. B. die Papierindustrie damals erzeugte, wurde stürmisch abgenommen. Infolge des Kohlenmangels bei starkem Bedarf der Industrie wurde zu jener Zeit viel Holz für Hausbrand gekauft. Der Staat, schon damals in großer Bedrängnis um seine Finanzen, verkaufte Holz auf Auktionen nur noch zu Hausbrandpreisen. Das hatte zur Folge, daß der Hauptrohstoff des Papieres, nämlich Holz, ungeheuer verteuert wurde, und hieraus ergab sich wiederum eine geradezu sprunghafte Preiserhöhung seit November 1919. Damals, immer noch in dem Glauben, daß der Konsum weit größer sei als die Produktion, wurde selbst zu jenen hohen Preisen bis zum Juni 1920 stürmisch gekauft, bis dann die Weltwirtschaftskrisis, von Japan ausgehend, sich auch in Deutschland verbreitete und Beschäftigung für die Papierindustrie im Export gesucht und gefunden werden mußte. (Man denke! 1919 wurde den Zeitungen jedes Kilo Papier staatlich zugewiesen und unvermeidliche Mehrlieferung von z. B. nur 50 Kilo für das nächste Quartal angerechnet. Ende 1920 nach Aufhebung der Zwangswirtschaft Überschuß an Papier.) Die Sanktionen brachten im Export zunächst eine Unterbrechung des Absatzes. Hieraus ergab sich eine allgemeine Geschäftsstille auch in der Papierindustrie und man wurde zum Nachdenken über die eigentliche Marktlage angehalten. Vorhandene Lager wurden, da zum Teil noch Kriegsware, preiswert angeboten. Eine wirkliche Anregung des Geschäftes fand aber nicht statt, weil die Unsicherheit der Preisbildung noch zu groß war und weil ja auch der Abnehmer, durch Angebote überhäuft, wieder sicher geworden war, daß er seinen notwendigen Bedarf jederzeit decken konnte. Dieser Zustand hat sich bis jetzt fortgesetzt und besteht noch. Die Post hatte inzwischen die Gebühren wiederholt erhöht. Die Verteuerung brachte bei einem Kreis von Verbrauchern eine starke Einschränkung, z. B. in der Erledigung von Privatbriefen. Kataloge, die dem Buchgewerbe im Frieden ungeheuer Arbeit gegeben hatten, fallen wegen der unsicheren Preise der Waren, sowie teueren Herstellung und Portospesen fast ganz aus.

Ich frage mich nun an dritter Stelle, wie kann sich die Zukunft gestalten und welche Wege müssen gewiesen werden, um dem deutschen Volke den Nutzen der deutschen Industrie in allererster Linie zugute kommen zu lassen, um Arbeit für seine Bevölkerung zu schaffen und um sich an dem Segen der Arbeit erfreuen zu können. Hier ist zunächst zu prüfen, wie eingangs die Gründe für die Leistungsfähigkeit in Friedenszeiten geschildert wurde, wie die Teuerung beseitigt werden muß. Die jetzige unstete Gesetzgebung und Steuerpolitik sind ausschlaggebend für weitere Unsicherheit im Geschäft. Die augenblickliche 1½%ige Umsatz- und 15%ige Luxussteuer verteuern die Ware heute schon in einer Weise, die vielfach allein schon den Friedenspreis beträgt oder übersteigt. Eine weitere Erhöhung der Umsatzsteuer muß notwendigerweise in dem Warenpreis zum Ausdruck kommen. Weshalb wird die Umsatzsteuer nicht vierteljährlich erhoben? Die Kriegsgewinne und Umsatzsteuern

müssen riesige Summen 1920 erbracht haben, daher wohl auch die krankhafte optimistische Meinung der jetzt führenden Männer über Deutschlands Leistung und Zahlungsfähigkeit. Verbunden mit der Unsicherheit der Preisbildung wird eine unregelmäßige Beschäftigung der Industrie bestehen bleiben. Hieraus ergibt sich bei Nichtvollausnutzung der Betriebe: Anwachsen der Regiespesen auf kleinere Warenproduktionen, Endergebnis: Verteuerung der Ware.

Die beabsichtigte Verteuerung der Kohlen, ein zweischneidiges Schwert (die Franzosen rechnen auf Wiedergutmachungskonto den jeweiligen Inlandspreis auf, deshalb hat die Regierung allein das Interesse, einen möglichst hohen Inlandspreis festzusetzen, unsere Feinde deshalb, um unsere Industrie zu erwürgen), wirkt bei der Papierindustrie besonders stark. Eine Papierfabrik von fünf Papiermaschinen hat einen augenblicklichen Monatsbedarf von ca. 1 Million Mark Kohlen. Wird die Kohle um 20% verteuert, so würde dies auf das Jahr gerechnet statt 12 Millionen Mark, 14,4 Millionen Mark betragen (es wird sogar von einem 2½ fachen Kohlenpreis gesprochen), also auch hier wieder ein Steigen der Preise veranlassen.

Im Exportabsatz sind wir schon vielfach auf dem Weltmarktpreis angelangt. Eine Verbilligung des Inlandspreises auf Kosten besserer Auslandspreise erscheint mir deshalb sehr fraglich. Exportmöglichkeit zu jetzigen Inlandspreisen bei 6–10 Pf. Goldwert für eine Papiermark ist – für den einzelnen vielleicht vorteilhaft – mir für das ganze deutsche Volk aber zu teuer erkauft. Es bleibt nun nur zu prüfen, in welcher Art sich die Teuerung letzten Endes, d. h. nicht für die nächsten Monate, sondern in den nächsten Jahren bei Industrie und Handel äußern wird. Wenn wir unter dem Schutze der Gesetzgebung und unter den Lasten des Friedensvertrages eine Verbilligung der Regiespesen nicht erreichen können, scheint es mir so, als ob der Fall eintreten könnte, daß unsere Industrie aus Auftragsmangel die Preise so weit abbauen wird, wie eine Existenzmöglichkeit dies gestattet. Dieser Gradmesser ist bei den einzelnen Betrieben natürlich sehr unterschiedlich. Es wirkt hier z. B. auch die Verteuerung der Bahnfrachten stark mit, indem manche Fabriken von großen Absatzgebieten, bei denen sie langjährig eingebürgert sind, durch näherliegende Fabriken verdrängt werden, weil gewisse billige Stoffe die jetzige Bahnfracht einfach nicht mehr vertragen. Es kann möglich sein, daß unter diesen Verhältnissen einzelne Gebiete in Warenmengen besonders bevorzugtes Angebot haben werden.

Was den Preisabbau selbst anbelangt, so ist der augenblickliche Stand der, daß bei ungenügender Beschäftigung die Fabriken bereits mit Verlust, arbeiten und bei dem Umfange der Spesen können selbst große Fabriken diesen Zustand nicht viele Monate geschweige denn Jahre aushalten, ohne den Konkurs anmelden zu müssen. Es wird sich unter dem Zeichen schlechter Beschäftigung also sehr wohl der alte Friedenszustand zeigen, daß selbst nach der großen „Scheinblüte" der Kriegsjahre verlustbringende Zeiten mit teilweisem Zusammenbruch der Industrie entstehen.

Diesen Zustand zu beseitigen oder aufzuhalten, haben sich mit voller Berechtigung die Preisvereinigungen zum Ziele gesteckt und diese Bestrebungen werden sich auch nach meiner Ansicht als voll berechtigt erweisen, denn die Spanne zwischen ausreichenden oder gar guten Verdiensten und großen Betriebsverlusten liegt tage- und wochenweise heute schon dicht beieinander.

Ein kurzes Wort über Dividenden sei gestattet.

Friedenskapital 3 Millionen
Friedensumsatz 6 „
Kapital 1920 5 „
Umsatz 1920 80 „

10% Friedensdividende bei 6 Mill. Umsatz, Kapital 3 Mill. = 300000 M. = 5% vom Umsatz
25% Dividende 1920 „ 80 „ „ , „ 5 „ = 1250000 „ = 1½% „ „

Mit anderen Worten

5%iger Warengewinn im Frieden brachten 10% Goldrente
1½% „ „ 1920 „ 25% Papiermark, die aber nur
2½% Goldmark bedeuten.

Dem Werkerhaltungskonto werde ich demnächst besondere Worte mit umfangreichem Zahlenmaterial widmen. Eine Fabrik leistungsfähig zu erhalten, kostet heute geradezu märchenhafte Beträge. Ohne Friedenswerte wären wir auf dem Weltmarkt vollkommen erledigt, im Inland hätten wir österreichische Verhältnisse.

Daß wir jemals wieder Friedenspreise bekommen, ist ausgeschlossen. Dafür sorgt schon der Achtstundentag. Rechne ich im ganzen deutschen Reiche die auf Erwerb angewiesenen und arbeitsfähigen Männer und Frauen mit rund 30 Millionen und wiederum jeden einzelnen mit einer gewiß als Durchschnitt gering angenommenen Bezahlung von 5 M. die Stunde, so ergibt der Achtstundentag gegenüber der zehnstündigen Arbeitszeit einen Ausfall von

30 Millionen × 2 Stunden = 60 Millionen Stunden pro Tag × 300 Arbeitstage
= 18 Milliarden Stunden × 5 M. = 90 Milliarden Mark.

Um diese 90 Milliarden Mark arbeiten wir gegenüber der Friedenszeit mindestens zu teuer. Das reicht aber bei weitem nicht aus, denn der Stunden-Durchschnittsverdienst von 5 M. ist sicher zu niedrig angenommen. Es fehlen aber noch:

1. Geschäftserliegen durch Streik in direkter oder abhängiger Verbindung.
2. Nicht ausgenutzte Zeit durch Geschäftsstille, Beschäftigung der Leute durch Aufräumungsarbeiten ohne produktive Leistung.
3. Ausgedehntere Ferien gegenüber der Friedenszeit.
4. Häufigeres Fehlen durch Erkrankung (Kriegsernährungsfolge).

Es fragt sich nur, wie weit bei der zunehmenden Verarmung des ganzen Volkes und des Staates im Interesse einer Belebung des Geschäftes und der Absatzmöglichkeit der Produktion die Verteuerung zu mindern oder hemmen geht, um letzten Endes überhaupt die aus dem Kriege unversehrt hervorgegangene große deutsche Industrie zu beschäftigen, damit sie für ihre Angehörigen ausreichend sorgen kann.

Diese Frage zu beantworten, muß der Zukunft überlassen bleiben. Ich kann mir sehr wohl aber denken, daß bei weiter regelmäßiger Belieferung von Kohlen eine Überproduktion in solchem Umfange stattfinden wird, daß diese die Preise bis zur Grenze eines bescheidenen Verdienstes reguliert. Darüber hinaus wird es aber nicht gehen. Das Risiko, Unternehmer zu sein, wird wieder zu Ehren kommen und vielleicht werden sich auf dieser Basis auch Arbeitgeber und Arbeitnehmer wieder überall verstehen.

Zu erwarten ist sicherlich, daß wir eines Tages in Ware ersticken werden. Wir wirtschaften in dem immer weiter ausgedehnten deutschen Beamtenstaat in Verbindung mit den übernommenen Pflichten aus dem Friedensvertrag so unwirtschaftlich und teuer, daß wir bei fortschreitender Verteuerung des Lebensaufwandes (Brot soll im Herbst 50% teurer werden) und allmählich hervortretender Verarmung des Volkes immer weniger kaufkräftig werden.

Wenn das Volk nur endlich einsehen wollte, daß es durch Mehrarbeit die Warenpreisregulierung allein in der Hand hat, indem es Warenqualität und Warenmengen erzeugt, die uns dauernd aus jeder Warennot befreien, damit Angebot und Anfrage die Preise bestimmen und jeden Wucher unmöglich machen.

Ich nenne volkswirtschaftlich Deutschland ein Valutagefängnis (ohne Amnestie) und erwarte von der kommenden, nicht aufzuhaltenden Not des ganzen Volkes, daß es aus dem Traume erwacht, seinen Mann stellt und durch die Not auch sicher zu neuer Blüte steigt. (Abgeschl. Juli 1921.)

Archiv
für Buchgewerbe und Graphik
Begründet von Alexander Waldow

Band 58 * Juli-August * Heft 7/8

Rundschau

*

Gesamtleitung: Carl Ernst Poeschel
Schriftleitung: Dr. phil. Herbert Hauschild • Verantwortlich für den Inseratenteil: Direktor Curt Richter, sämtlich in Leipzig.

Papier der Patentpapierfabrik zu Penig, geliefert durch Ferd. Flinsch, Leipzig. • Druck von Poeschel & Trepte, Leipzig.
Buchbinderarbeit von der Leipziger Buchbinderei-A.-G. (vorm. Gustav Fritzsche), Leipzig.

Leipzig * Verlag des Deutschen Buchgewerbevereins

In den Deutschen Buchgewerbeverein

wurden im Monat Juni 1921 als Mitglieder aufgenommen:

1. Walther Barth, i. Fa.: Lucas Gräfe und Hamburger Presse, Hamburg
2. Erich Behnsen, Zeichner, Berlin
3. Ferd. Borgmeyer, i. Fa.: Franz Borgmeyer, Verlag und Sortiment, Hildesheim
4. Borromäusverein, Bonn a. Rh.
5. Julius Brüll, i. Fa.: Avalun-Verlag, Wien
6. Wilhelm Deffke, Kunst-Atelier, Berlin
7. Andreas Eberlein, Lithograph, Nürnberg
8. W. Engelmann, Leipzig
9. M. Ehrhardt, Frankfurt a. M.
10. Willi Förster, Graphiker, Rothenburg o. Tauber
11. C. A. Otto Hager, i. Fa.: Institut Willy F. P. Fehling, Hanover
12. Johannes Herrmann, Buchdruckerei und Verlag, Zwickau i. Sa.
13. Julius Hoffmann, Verlag, Stuttgart
14. Erich Jeppesen, i. Fa.: Dyva & Jeppesen, Kopenhagen
15. Kirjateollisuusasioimisto Osakeyhtiö, Buchindustrie-Agentur, A.-G., Helsingfors
16. Simon Kittstein, i. H.: Gebr. Breuer, Coblenz-Lützel
17. Max Körner, Maler und Graphiker, Lehrer der Württembergischen Staatlichen Kunstgewerbeschule, Stuttgart
18. Ludwig Kozma, Architekt, Budapest
19. Veit Krauß, Zeichner, Zittau-Hörnitz
20. Arthur Krötel, Schriftsetzer, i. H.: Oskar Brandstetter, Leipzig
21. Gustav Lüttgens, Maler, Redaktion des Märkischen Kunstverlages, Charlottenburg
22. Eduard Marvan, Photo-, Chromo- und Zinkographie-Kunstanstalt, Bukarest
23. G. Meiners, Buchdruckerei, G. m. b. H., Schwelm
24. Hans Michael, Druckerei und Verlag, Kommissionsbuchhandlung, Hamburg
25. R. Mors, i. Fa.: Mors & Singler, Freiburger Handelsdruckerei, Freiburg i. Br.
26. Johann Nagengast, Buchdruckerei, Bamberg
27. Thomas Nissen, Berlin
28. Hans Onnen, Bremen
29. Walther Peck, Graphische Kunstanstalt, Berlin
30. Franz Przybyla, Leiter der Vereinigten Buchdruckereien „Styria" und „Gutenberg", Graz
31. K. F. Puromies, i. Fa.: K. F. Puromiehen Kirjapaino O. J., Helsingfors
32. Georg Rose, i. Fa.: Oberschlesische Geschäftsbücher-Fabrik R. Schönwolff Nachf., Gleiwitz
33. Alfred Rosenthal, Chefredakteur, Deutscher Film-Zeitungsdienst, Berlin
34. Felix Rösler, i. H.: Buchdruckerei Merkur Frz. Zimmermann, Chemnitz
35. Rudolf Schirrmeister, Buchdruckerei, Herzberg (Elster)
36. Dr. Karl Schmidt, Bibliothek der Technischen Hochschule, Karlsruhe i. B.
37. Herbert Schöltgen, Maler J. G. B., Bigge i. W.
38. Fritz Schröder, i. H.: Wilhelm Deffke, Berlin
39. Jacob Schwann, i. Fa.: Schwann & Co., Barmen
40. Walter Sohnrey, i. Fa.: Deutsche Landbuchhandlung, G. m. b. H., Berlin
41. Dr. Speyer, Rechtsanwalt, Köln a. Rh.
42. Adolf Sprave, Dortmund
43. Georg Sternfeld, i. Fa.: Sternfeld & Co., Berlin
44. Martin Stolzmann, i. Fa.: Papierindustrie Solingen G. m. b. H., Solingen
45. Carl Strüwe, Maler u. Zeichner, i. H.: E. Gundlach, A.-G. Bielefeld
46. Franz Walther, i. H.: H. Sperling, Leipzig
47. Rudolf Weidner, Buchbindermeister, Naumburg an der Saale
48. Ewald Weimert, Maler und Zeichner i. H.: E. Gundlach, A.-G., Bielefeld
49. Walther Zacharias, i. Fa.: R. Zacharias, Buchdruckerei und Verlag, Magdeburg
50. Franz Zimmermann, i. Fa.: Buchdruckerei „Merkur" Frz. Zimmermann, Chemnitz

Leipzig, den 1. Juli 1921.

Die Geschäftsstelle des Deutschen Buchgewerbevereins

Curt Richter, Verwaltungsdirektor

Archiv für Buchgewerbe und Graphik

Band 58 * Juli-August * Heft 7/8

Der Jakob Krause-Bund, sein Zweck und seine Ziele

Von P. Kersten, 1. Vorsitzender

Der Jakob Krause-Bund wurde am 29. September 1912 in Leipzig gegründet, nachdem der frühere Buchbindermeister Herr Carl Sonntag in Gemeinschaft mit dem Schreiber dieses die nötigen vorbereitenden Schritte getan. Zu erwähnen ist noch, daß der Schreiber dieser Zeilen sich bereits im Herbst 1901, anläßlich einer ungerechtfertigten Kritik eines Leipziger Museumsbeamten, an alle in Betracht kommenden Fachleute gewandt hatte, um die Gründung einer Vereinigung deutscher Kunstbuchbinder herbeizuführen. Was nun damals nicht zum Ziele führte, gelang endlich elf Jahre später.

Den Namen hat sich der Bund nach dem hervorragenden Hofbuchbinder des Kurfürst August von Sachsen, Jakob Krause (1566–1585) gewählt, er wollte damit ausdrücken, daß eines seiner wichtigsten Ziele sei, der deutschen Kunstbuchbinderei die Achtung im eignen Lande zu verschaffen. (Es sei hier noch erwähnt, daß in keinem andern Lande eine derartige Vereinigung existiert.)

Jakob Krause, kurfürstlich sächsischer Hofbuchbinder, wurde zuerst in den von Petzold herausgegebenen „Urkundlichen Nachrichten zur Geschichte der sächsischen Bibliotheken" (Dresden 1844) erwähnt. Petzold veröffentlichte hier seine beiden Bestallungen an den sächsischen Hof. Dann wurde er in dem Buche „Anna, Churfürstin zu Sachsen" (Leipzig 1865), von v. Weber verfaßt, erwähnt. Etwas mehr über ihn bringt der Architekt Dr. Richard Steche in seinem vortrefflichen Buche: „Zur Geschichte des Bucheinbandes" (Dresden 1877). Auch Luthmer erwähnt ihn kurz in Buchers Geschichte der technischen Künste, Band III, Seite 115f. (Stuttgart 1887). Erst dem Direktor des Dresdener Kunstgewerbemuseum, Dr. K. Berling, verdanken wir Ausführliches: „Der kursächsische Hofbuchbinder Jakob Krause" (Dresden 1897). Während Steche, auch Brinkmann in Hamburg, nur je einen einzigen Einband als von Krause mit Sicherheit herrührend feststellen konnten, gelang es Berling, nicht weniger als 56 Bucheinbände und 43 dazugehörige, in derselben Weise wie die Einbände verzierte Kapseln als von Krause herrührend zu bezeichnen. Berlings Forschungen wurden unterstützt durch Aufzeichnungen, die Cornelius Gurlitt im Königl. Hauptstaatsarchiv gemacht hatte. Die folgenden Mitteilungen über Jakob Krause sind dem trefflichen Werke Berlings entnommen.

Kurfürst August (1553–86) begann 1556 Bücher zu sammeln. Seine Bibliothek bestand im Jahre 1580 aus 2354 Bänden. Sie gelangte später in die Staatsbibliothek zu Dresden.

Kurfürst August kam auf den Gedanken, den in Augsburg tätigen Buchbinder Jakob Krause, der für ihn bereits Einbände gefertigt hatte, dauernd an seinen Hof zu berufen. (Krause war in Zwickau in Sachsen geboren, war aber damals längere Zeit in Augsburg tätig.)

Die älteste Nachricht über Krause fand Berling aus der Mitte des Jahres 1566; der Kammermeister wird hierin angewiesen, dem vor kurzem nach Dresden entbotenen Krause eine Bestallung auszufertigen. Dies ist denn unterm 25. August 1566 auch geschehen. Da ihm 1575 eine zweite Bestallung ausgefertigt wurde, kann man annehmen, daß die erste auf die Dauer von zehn Jahren gelautet hat. Nach der ersten Bestallung durfte Krause, falls er für den Kurfürsten nichts zu machen hatte, auch Privatarbeit annehmen; auch wurde er verpflichtet, etwaige Geheimnisse zu bewahren, wohl in der Annahme, daß er die Bücher, die er einband, zum Teil wenigstens durchlesen würde; auch mußte er bei Ankäufen der Bibliothek, besonders auf der Leipziger Messe, die Bücher mit „aussehen und erkaufen helffen", dadurch gewissermaßen mit die Stelle eines Bibliothekars vertretend.

Als Besoldung erhielt Krause – bei besonderer Bezahlung für jede einzelne Arbeit – jährlich 50 fl. Es scheint, daß er zu wenig für den Hof zu tun hatte, so daß er mit der Einnahme nicht auskommen konnte, denn verschiedentlich bat er um Vorschüsse und begründete dies damit, daß er, trotzdem er immer zur Zufriedenheit des Kurfürsten gearbeitet habe, doch all sein Vermögen zugesetzt habe.

Nach der zweiten Bestallung kam die Einzelbezahlung in Wegfall; er erhielt vielmehr eine Gesamtsumme von jährlich 457 fl. 3 gr., wofür er verpflichtet war, mit einem von ihm zu unterhaltenden Gesellen und unter Lieferung der sämtlichen Materialien nur für den kurfürstlichen Hof zu arbeiten.

Am 18. November 1581 wurde er als Dresdner Bürger eingetragen. Das genaue Todesjahr Krauses ist nicht bekannt; er scheint um die Mitte der achtziger Jahre gestorben zu sein. Caspar Meuser, der von 1574–78 als Geselle bei Krause tätig war, wurde sein Nachfolger als Hofbuchbinder. Merkwürdig ist, daß beiden Hofbuchbindern die Aufnahme in die Dresdner Innung verweigert wurde.

Die von Berling dem Jakob Krause nachgewiesenen Einbände, etwa fünfzig an der Zahl, befinden sich zum Teil im Hauptstaatsarchiv, zum Teil in der Sächs. Landesbibliothek zu Dresden; wer Näheres darüber lesen und sich einen Teil der Einbände bildlich vor Augen führen will, den verweise ich auf das oben angeführte Werk Berlings über Jakob Krause.

Inzwischen hat Herr Oberbibliothekar Dr. Artur Richter, von der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, in den letzten zwei Jahren über 200 neue, bisher unbekannte prächtige Einbände Jakob Krauses aufgefunden, über die an anderer Stelle dieses Heftes berichtet wird. Die schönsten dieser Einbände werden, neben den von Herrn Dr. Berling erforschten, auf der Ausstellung des Jakob Krause-Bundes im Staatlichen Kunstgewerbemuseum (Schloßmuseum) in Berlin im Weißen Saale des Schlosses zur Ausstellung gelangen.

Der Hauptzweck des Bundes war, alle diejenigen deutschen Buchbinder zu vereinigen, von denen bekannt ist, daß sie gute einwandfreie Arbeit (Wertarbeit) in Material und Technik liefern und die in geschmacklicher und künstlerischer Hinsicht verständnisvoll auf die Wünsche der Besteller eingehen können.

Der weitere Zweck des Bundes war und ist, die besonderen wirtschaftlichen und ideellen Interessen der deutschen Hand- und Kunstbuchbinder wahrzunehmen und zu fördern, zu fachlichen Fragen Stellung zu nehmen und den Mitgliedern durch Propaganda, Ausstellungsmöglichkeiten und Vorträgen alle nur möglichen Vorteile zu bieten, die dem Einzelnen nicht erreichbar sind.

Das 1912 zunächstliegende Ziel war, die deutschen Kunstbuchbinder zu der geplanten Weltausstellung für Buchgewerbe und Graphik, der „Bugra" in Leipzig 1914, zu einer Kollektiv-Ausstellung zu vereinigen, was ihm auch mit großem Erfolge gelang. Die Ausstellung des Jakob Krause-Bundes bildete einen Glanzpunkt der „Bugra" und das Ergebnis war die Feststellung aller Kunst- und Fachkritiker, daß der deutsche Hand- und Kunsteinband, und zwar besonders in geschmacklicher Hinsicht, die vielgerühmten Einbände der französischen und englischen Meister übertraf.

Ein weiteres Ziel war die Aufstellung von „Einband-Regeln", nach denen sich die Mitglieder verpflichten sollten zu arbeiten; auch dieses Ziel wurde in gemeinsamer Arbeit vom Vorstand und den Mitgliedern erreicht.

Die gedruckt herausgegebenen Einband-Regeln lauten:

Die Mitglieder bieten Gewähr für gute handwerkliche und geschmacklich beste Herstellung aller Einband-Arten unter Verwendung nur bewährter und echter Materialien; sie haben sich verpflichtet, folgende Einband-Regeln zu beachten und nach denselben zu arbeiten.

I. Für alle Einband-Arten:

1. Durchausheftung, Verknoten des Fitzbundes, Oben- und Unten-Beschneiden nach dem Abpressen, Überkleben des Rückens zweimal nur mit zähem Packpapier (Zeitungspapier darf nicht verwendet werden), alle Einschläge des Überzug-Materials sind vor dem Anpappen gleichmäßig breit, parallel zu den Deckelkanten laufend, abzuschneiden, das Anpappen hat möglichst mit Kleister zu geschehen.
2. Graphische Beilagen (Radierungen, Stiche, Original-Lithographien) sind stets mit Schutzblatt aus zweiseitig satiniertem oder weichem gemusterten (japan.) Seidenpapier zu versehen.
3. Bei stark gebrauchten Büchern, Nachschlagewerken u. dergl., ist das Vorsatz mit unsichtbarem Schirtingfalz, der mitzuheften ist, zu versehen.
4. Alle Bücher sind so wenig als möglich zu beschneiden.

II. Halbleinen-, Ganzleinen- und Pappbände:

Heftung bis 20 cm Höhe auf 3 Bünde, bis 40 cm auf 4 Bünde, darüber hinaus auf 5 Bünde; Herstellung mit gebrochenem Rücken; bei dicken Nachschlagewerken ist der gebrochene Rücken innen mit Kattun oder dergl. zu füttern.

III. Halbfranzbände:

Oktavgröße ist stets auf 5, Quart auf 6, Folio auf 7 Bünde zu heften. Die Deckel sind stets auf tiefen Falz anzusetzen, die beiden ersten und letzten Lagen sind innen mit zähem passenden Material zu verstärken; bei stark gebrauchten Büchern ist das weiße Vorsatz, bestehend aus 4 Blättern, mit unsichtbarem Schirtingfalz mitzuheften.

IV. Ganzlederbände:

Heftung nur auf echte Bünde (mit Ausnahme von kleinen Formaten und solchen, die aus besonders dickem Papier bestehen), oder falls glatter Rücken verlangt wird, auf aufgedrehten Bindfaden; handbestochenes Seiden-Kapital; Ansetzen der Deckel auf tiefen Falz oder die Bünde zwischen die Deckel; Anfertigung von Lederdecken, um die Bücher hineinzuhängen, ist unstatthaft; für wertvolle Ganzlederbände ist stets ein Futteral mitzuliefern.

Der Hinterdeckel ist genau wie der Vorderdeckel zu dekorieren, Ausnahme machen natürlich kartuschenartige oder schilderartige Verzierungen; Innenkanten, ebenfalls die Stehkanten sind stets zu vergolden.

V. Notenbände:

Heftung auf Band, Abpressen ohne Falz zu bekommen, auf äußerst flaches Auflegen ist Rücksicht zu nehmen.

Im übrigen ist natürlich den Wünschen der Kundschaft Rechnung zu tragen.

Auf Grund dieser Einband-Regeln ist, besonders in technischer Hinsicht, das bestmöglichste an Güte und Haltbarkeit der Einbandarbeiten ermöglicht, in geschmacklicher Hinsicht ist dem Wunsche des Bestellers nachzukommen, was die Mitglieder in geschmacklicher, dekorativer, kurz in künstlerischer Arbeit leisten können, wird die Ausstellung im Schloß-Museum zeigen.

Mitglied des Bundes kann nur werden, wer vom Vorstande zur Mitgliedschaft aufgefordert wird, ein eigenwilliger Eintritt, wie bei andern Vereinigungen, ist also nicht möglich.

Der Bund ist Inhaber der Ehrenplakette des Württembergischen Landesgewerbe-Museums in Stuttgart, die ihm anläßlich seiner Ausstellung in diesem Museum, die auf Einladung des Direktors Herrn Prof. Pazaurek im Jahre 1917 erfolgte, verliehen wurde.

So möge der Bund, der im nächsten Jahre auf ein zehnjähriges Bestehen zurückblicken kann, weiter wachsen, blühen und gedeihen!

Buchbinderei – Einbandkunst – Einbandliebhaberei

Von G. A. E. Bogeng

Das Buch setzt für seine Erhaltung und Handhabung einen festigenden Träger seiner Einzelteile voraus, den Bucheinband. Dessen Absicht des Nützens und Schützens mußte sich bald, da der Einband die Außenseite des Buches bildete, der Wunsch anfügen, ihn zu verzieren. Das konnte nicht willkürlich geschehen, die Grenzen, die hier zu beachten waren, lagen innerhalb der Bestimmung des Einbandes, dessen Schmuckformen sich deshalb folgerichtig aus seinen Zweckformen entwickeln mußten. Freilich, ebensowenig wie sich die Umbildung des antiken Buches in das moderne mit einem Male vollzogen hat, ebensowenig ist das Buchbindereigewerbe als eine buchgewerbliche Tätigkeit, sind die Buchbindereiverfahren und die buchbinderischen Zierweisen mit einem Male ganz und gar selbständig geworden. Auch sie sind das Ergebnis einer jahrhundertelangen geschichtlichen Entwicklung gewesen.

Wenn wir heute, allerdings meist nicht ganz genau, von einem Mönchsbande reden, erinnern wir uns an die großen und schweren Bücher der Vergangenheit, mit ihren groben Deckeln, mit ihren kräftigen Überzügen, mit ihrem wuchtigen Aussehen. Und meinen oft, in ihnen früheste Buchbindereiproben zu erblicken, obschon Einbände, die etwa der Wiegendruckzeit entstammen, eher Zeugnisse für das Ende einer buchbindereigeschichtlichen Entwicklungsreihe sind. Aber das Beispiel ist nicht zufällig gewählt, es soll darauf hinweisen, in wie hohem Maße im allgemeinen die Beurteilung eines Bucheinbandes von seinem Aussehen abhängig bleibt, die Buchbindereigeschichte ohne weiteres für die Einbandkunstgeschichte gehalten wird. Die buchgeschichtlichen Forschungen haben sich erst im neunzehnten Jahrhundert den alten Einbänden zugewendet und sind lange nur eine Einbandstilgeschichte gewesen, die sich auch auf die Einbandhersteller, Meister und Werkstätten, ausdehnte. Die Buchbindereigeschichte selbst, die Geschichte der Einbandherstellungsverfahren und Einbandzierweisen, ist erst in den letzten Jahrzehnten derartigen historischen Betrachtungen einbezogen worden. Den Anlaß dazu gab nicht zum wenigsten die Erkenntnis, daß die ästhetischen Qualitäten auch des Bucheinbandes aus seinen technischen hervorgehen, eine Erkenntnis, die die Buchkunstbewegung schärfte und verbreitete.

Vergegenwärtigt man sich die Anfänge unserer Bucheinband-Gebrauchsform, so ist es leicht zu verstehen, worauf diese Anfänge hinauskamen. Gleichzeitig mit der Umwandlung der alten Buchform, der Rolle, in die neue, war im abendländischen Mittelalter eine starke Buchverteuerung eingetreten. Die besonderen Gründe sind, daß auch der alte billige Papyrus aufgegeben und durch das Pergament ersetzt wurde. Die Buchherstellung in den Klosterschreibstuben diente eigenem Gebrauch, stand nicht unter dem Zwange einer äußeren und inneren Buchgestaltung, die Normalisierung und Typisierung suchen muß, um die Benutzbarkeit und Verbreitung möglichst weit werden zu lassen. Das neue abendländische Buch, als Druckwerk ein Massenerzeugnis, ist bei seiner Entstehung durch morgenländische Einflüsse gefördert worden: Aus dem Osten kam das billige Papier, kamen im fünfzehnten Jahrhundert auch die Bereicherungen des Bucheinbandes, die nicht allein eine Ausschmückung der leichter werdenden Buchform erlaubten, sondern auch die Einbandkunst als eine selbständige Kunstübung dem Kunstgewerbe einpaßten. In Venedig, dem Vororte des neuen schönen Buches um 1500, wo ebenso die Blüte des Renaissance-Buches sich entfaltete, wie auch die Aldusoffizin beispielgebend wurde für die Ausstattung von Druckwerken, dürften manche Umstände das Zusammentreffen der verschiedenen neuen Einbandherstellungs- und -schmuckverfahren begünstigt haben. Die Griechen, der Levantehandel, die nach dem maurischen Spanien über Süditalien sich findende Verbindung gaben Gelegenheit, abendländische und morgenländische Buchbinderei zu vergleichen. Und es ist keineswegs nebensächlich, daß ein Buchfreund, Grolier, im Mittelpunkt der Streitfrage steht, ob Italien oder Frankreich das Land sei, das den klassischen Stil des Renaissancebandes geschaffen habe.

Über der Bewunderung ihrer geschmackvoll und geschickt in Farben und Gold ausgeführten Muster übersieht ein Vergleich mit den Vorgängern dieser Renaissance-Kunsteinbände leicht, daß sie auch sonst manches Neuartige zu einer festen Gewohnheit werden ließen, wie den Ersatz der schweren Holzdeckel durch die leichten Pappdeckel. Eine Tatsache, die vielleicht noch wichtiger erscheint als diese, daß dem Blinddruck auf Rind- oder Schweinsleder nun der Golddruck auf Kalb-

oder Ziegenleder sich anfügte, daß einerseits der Blinddruck sich vergröberte bis zu dem Massenschmuckmittel der Prägeplatten, andrerseits die Handvergoldung sich verfeinerte bis zu der Auswertung ihrer Möglichkeiten in den Le-Gascon-Mustern. Denn diese Tatsache verweist darauf, daß die Buchbinderei den Bucheinbandmechanismus immer weiter zu vervollkommnen strebte, um alle seine Teile und damit seine gesamte Leistungsfähigkeit zu vervollkommnen.

Die Anpassung der Deckel an den Buchblock und dessen Verbindung mit den Deckeln, die Buchkörperfestigung durch die Arten des Heftens, solche und ähnliche Aufgaben waren für die Handhabung des Buches zu lösen. Mancherlei, so etwa die Gewohnheiten, den Einbandtitel da oder dort anzubringen, je nachdem das die Aufbewahrung der Bücher verlangte, lassen erkennen, daß es nicht leicht gewesen ist, zu einer einheitlichen Ausgestaltung der Benutzungsformen des Buches zu gelangen, die der Bucheinband sichern sollte.

Vergegenwärtigt man sich nun in den eben angedeuteten Richtungen die Ausbildung der Buchbinderei, der Einbandkunst und der Einbandliebhaberei nach ihren geschichtlich gewordenen Wechselbeziehungen, so wird man erkennen, sie seien in ihrer Bedeutung für die Buchpflege nicht als Einzelerscheinungen zu werten, sondern nach ihrer gegenseitigen Abhängigkeit voneinander. Erst diese gibt in ihren richtigen Verhältnissen die Voraussetzung, unter der als Buchbestandteil der Einband nutzbar wird.

Die Bücherherstellung des neunzehnten Jahrhunderts ist für den Bucheinband durch die Einführung der Maschinenarbeit nicht verbessert, sondern verschlechtert worden. Allein die älteren Verfahren liefern noch immer die brauchbareren Bucheinbandnutzformen, indessen die neueren die wirtschaftlicheren wurden. Daraus entstand jene Zweiteilung der Buchbinderei der Gegenwart, die der Gegensatz zwischen dem Einzeleinband in Handarbeit und dem maschinengefertigten Masseneinbande bezeichnet. Nicht deshalb ist dieser der geringwertigere, weil er ein Massenerzeugnis ist, wie das Druckwerk ein Maschinenprodukt, sondern weil es bisher nicht gelungen ist, Bucheinbände, die gleichwertig den handgearbeiteten sind, durch Maschinen anfertigen zu lassen. Auch die Buchbindereiwerkstätte widerstrebt nicht dem Maschinenbetriebe, soweit er nur immer ihr möglich ist. Darin, daß sie die Qualitätstechnik zu erhalten und zu verbessern strebt, liegt die Rechtfertigung ihrer Selbständigkeit. Ohne beste Buchbinderei ist eine Einbandkunst nicht zu erreichen, eine Einbandkunst als Qualitätstechnik ist nicht zu verlangen, wenn die Einbandliebhaberei gleichzeitig einer Luxusgesetzgebung unterworfen wird. Geht aber die Einbandkunst, die keine Einbandliebhaberei mehr fördert, zurück, dann vermindern sich auch die buchbinderischen Durchschnittsleistungen. —

So besteht zwischen Buchbinderei — Einbandkunst — Einbandliebhaberei ein nicht zu übersehender buchgewerblicher und wirtschaftlicher Zusammenhang. Die allein ästhetische Einschätzung des Kunsteinbandes reicht nicht aus.

Die Aufgaben des Buchschmucks eines Einbandes weichen nicht von denjenigen ab, die die äußere Buchformentwicklung aus der inneren Werkform zeigt. Doch sind die in ihnen zu findenden Lösungen in einer Richtung noch weiterreichende. Der Buchdrucker hat es nur mit alten oder neuen Werken zu tun, der Buchbinder auch noch mit alten oder neuen Büchern. Heute verbietet es ihm das historisch geschulte Stilgefühl, einen Rokokoband für einen Wiegendruck herzustellen. Heute will er einen alten, guten und schönen Einband lieber erhalten als durch einen neuen ersetzen. Noch

vor wenigen Jahrzehnten war ein derartiger Buchgeschmack nicht allgemein. Am Anfange des neunzehnten Jahrhunderts ließen die großen englischen Sammler die schlichten alten Einbände entfernen, um durch einen neuen Prunkband den kostbaren alten Druck zu verschönern. Heute könnte eine solche Übung den Liebhaberwert eines alten Stückes erheblich vermindern. Das beweisen nicht wenige Beispiele des englischen Altbüchermarktes. Man ist auch über diejenige Form der Beachtung alter Einbände hinausgekommen, die etwa die Klemmsche Sammlung erweist, in deren Entstehungszeit es noch üblich war, Bücher und Einbanddecken getrennt zu sammeln. Auch darin spricht sich die richtige Schätzung der buchbinderischen Werte eines alten Buches aus, der geschichtlich gewordenen Zusammengehörigkeit aller seiner Teile. –

Nun wäre es freilich eine Übertreibung, jeden schlechten oder schlechtgewordenen Einband allein deshalb zu erhalten, weil er alt ist. Zumal da die Höhepunkte buchbinderischer und überhaupt buchgewerblicher Leistungsfähigkeit durchaus nicht immer mit denen eines Schrifttums zusammenfallen. Ein Beispiel dafür ist die Klassikerepoche der deutschen Dichtung. Die begehrten Urausgaben ihrer Meisterwerke finden sich größtenteils in mehr schlechten als rechten Einbänden. Alte Bücher in neue Einbände zu kleiden, kann also eine durchaus zu rechtfertigende Aufgabe für den Buchbinder sein, um so mehr, als ihn dabei noch weitere buchbinderische Fertigkeiten unterstützen müssen, die ebenso der Auffrischung und Wiederherstellung alter Einbände, wie auch der Ausbesserung alter Bücher dienen. Aber die Bibliatrik ist ein Kapitel für sich, das hier nur erwähnt werden sollte, um zu zeigen, daß das Umbinden alter Bücher durchaus nicht lediglich ein Ersatz „häßlicher" durch „hübsche" Einbände ist.

Erfreulich ist das Bemühen der deutschen Buchbinderei, beim Neubinden alter oder altertümlich ausgestatteter Bücher die Stilechtheit zu wahren. Die alten, vergessenen Zierwerkzeuge sind hervorgeholt, man bestrebt sich, mit den Originalstempeln oder deren getreuen Nachschnitten die alten Muster nachzubilden, in ihrer Art buchbindergerecht zu verzieren. Es hat in der Einbandgeschichte Perioden gegeben, in denen das Historisieren überwog und die künstlerische Schaffensfreudigkeit der eigenen Zeit zurückdrängte. Das war in Frankreich von 1820–1870 der Fall. Immerhin hat sich die fast verlorene gute Technik von neuem vervollkommnet. Ja, wenn man diese modernen historischen Einbände mit ihren antiken Mustern vergleicht, wird man ohne weiteres zugestehen müssen, daß sie ihnen in der Ausführung des Buchbinderischen durchaus überlegen sind. Ein guter Kunstgeschmack ist nicht stets in der Buchbinderei mit guten Verfahren gleichzeitig gewesen. So kann der Buchbinder das Erbe der Vergangenheit verwalten, indem er es nicht nur erhält, sondern auch verbessert. Hierfür ist ein Beispiel der Biedermeierbucheinband Deutschlands, er zeigt auch, daß das Neubinden alter Bücher durchaus nicht das Imitieren einer gegebenen Vorlage zu sein braucht. Die damaligen feinen und groben Zierwerkzeuge, die sehr verschiedenartigen, in der Biedermeier- und in der Zopfzeit üblichen Ziermuster verlangen für ihre neue Verwertung eine kritische, ästhetische und technische Betrachtungsweise.

In Goethes Tagen sind ebenso die Einbandstoffe wie die Einbandverfahren nicht vollendet gewesen. Jetzt weiß man durch genaue Untersuchungen, wieviel es für die Bucherhaltung durch den Einband auf die Benutzung bester Einbandstoffe ankommt. Der Biedermeierbucheinband kannte auch die Handvergoldung auf Pergament kaum. Und doch erstrahlen seine Vergoldungen auf dem

Pergament in neuem Glanze, schöner als auf den Saffianen, die ihm in schlechter Verarbeitung zur Verfügung standen.

Das sind Gelegenheiten, bei denen sich die Phantasie in der Buchbinderei erprobt, in der sie ihre Fertigkeit erweist, den Buch- und Werkstil im Einbandstil wiederzugeben. Solche Phantasie ist das Geheimnis der Kunstfertigkeit des Buchbinders, sie erklärt seine Originalität. Sie ist das Geheimnis des Künstlerentwurfes, der freilich dann mißglücken muß, wenn er, aus Mißachtung oder Mißverständnis der buchbinderischen Möglichkeiten, übersieht, daß Einbandentwurf und Einbandherstellung sich nicht trennen lassen, daß der Buchbinder über die Grenzen seiner Binde- und Verzierungsweisen nicht hinaus gelangen kann.

Es ist nur bedingt richtig, wenn man von einem besonderen Einbandkunstgewerbe spricht, wenn man glaubt, Kunsteinband, Liebhabereinband, Prachteinband seien von vornherein nicht zu trennen. Allein kann ein Einband nicht bestehen, seine erste und letzte Voraussetzung ist das Buch. Er ist zunächst Gebrauchsform, er kann sich nicht selbständig vom Buche lösen. Kunstgewerbliche Buchbinderei, die ein Buch ausführt, ist ebenso Buchkunst wie deren andere Zweige, die solange lebendig wirken, als sie mit dem Stamme verwachsen sind, der sie trägt. Daß der Einbandliebhaber die edelsten Einbandarten verlangt, begünstigt oft die äußere Prachtentfaltung. Aber der Einbandkenner schätzt doch zu allererst die inneren Einbandwerte, die technischen Vorzüge. Er weiß, daß das Gebiet des schönen Einbandes weit reicht, daß ein einfacherer Einband bisweilen sehr viel schöner als ein reicher sein kann, daß es auch auf das Buch ankommt, dem der Einband zugehört.

Denn dieses ist gerade die Eigenart eines Liebhabereinbandes, daß er seine Persönlichkeitsreize nicht bloß durch seinen Verfertiger erhält, daß er ein Mittel werden darf, durch das sich ein Sammler seinen Besitz nahebringt. Fast unerschöpflich sind die Arten der Besitzvermerke, die ein Buchbinder anzubringen versteht, ist die buchbinderische Exlibris-Kunst. Sie kann ganz anders individualisieren als das Exlibris-Blatt, das fertig hinzunehmen ist, kann die Beziehungen auf Buchausstattung und Buchinhalt durch den Einbandschmuck von Fall zu Fall verengern. Feste Formen der Supralibros-Mode haben sich immer von neuem ausgebildet und der Einfluß der Einbandliebhaber vergegenwärtigt sich gerade in den von ihnen aufgestellten Besitzvermerken am deutlichsten. Aber nicht bloß Wappenprägungen auf Außen- und Innendecke, Chiffren und dekorative Monogramme in den Deckenmustern, auf dem Rücken oder auf den Schnittverzierungen, Aufschriften und Namenseindrucke, eigens gewebter oder gemusterter Vorsatz oder sonstige Wiederholungen in ihrer Form oder ihrem Symbolismus sich gleichbleibender Zeichen sind hier anwendbar. Der seines Geschmackes sichere wird immer Neues finden können, das die Gelegenheit rechtfertigt. Die Bereicherungen aus der Buchkunstentwicklung haben sie vervielfacht und vertieft.

Das neugeweckte Gefühl für Schriftrichtigkeit und Schriftschönheit hat unverkennbar in wenigen Jahren eine Veredelung der Zweckformen des Bandtitels herbeigeführt. Die mannigfaltigsten Rückwirkungen auf die Buchbinderei ergaben sich. Man achtete auf saubere Schriftwiedergaben, man begann die Einzelheiten für den bibliothekarischen Standpunkt zu prüfen, etwa die Normalisierung der Längstitel und die Typisierung bei den Abkürzungen des Bandtitelinhalts. Neue Einbandarten gestalteten sich, die alte Kalligraphie auf den Pergamenteinbänden und die Miniatur wurden wieder aufgenommen. Kurz, ein anscheinend so enges Problem zeigte eine überraschende Vielseitigkeit.

Wir dürfen uns selbst dann einer überraschenden Vielgestaltigkeit des Bucheinbandes erfreuen, wenn wir den Buntpapierzauber nicht mehr zu den eigentlichen Einbandkunstfertigkeiten rechnen wollten. Handvergoldung und farbige Lederauflage [nicht aber die Ledereinlagearbeit, die trotz der vielbeliebten Verwechslung für Bucheinbände nur sehr selten verwertet wird und früher verwertet worden ist] gestatten es, in Verbindung mit den Stoffreizen der Überzugsstoffe, die Einbandfarbigkeit sehr hoch zu steigern. Mit den feinsten Abstufungen ihrer Licht- und Schattenwirkungen erlauben es Blind- und Golddruck, Effekte hervorzubringen, die schon eine sehr hohe Kultur des Auges voraussetzen. Ist diese vorhanden, werden auch die ästhetisch durch ihre Technik nicht verwandten Handarbeit- und Maschinenherstellung-Zierweisen nicht durcheinandergebracht werden, was immerhin noch bei jenen Verlegereinbänden geschieht, die irgendwie den Handschmuck nachahmen. Die Ausartungen der Preßverzierungen sind längst vorüber. Aber immer ist man noch nicht dazu gelangt, die eigenen Vorzüge der Preßvergoldung, unbekümmert um das von anderen Verfahren bedingte Vorbild, voll auszunutzen.

Die Entwicklungsmöglichkeiten des Bucheinbandes auf gewerblichem und künstlerischem Gebiete sind noch lange nicht erschöpft, mögen da und dort nach dem bisherigen Stande der Technik auch die vorläufig weiteren Fortschritt hemmenden Grenzen deutlich sichtbar sein. Das gibt der Einbandliebhaberei das Recht, sich nicht allein als Gönnerin buchgewerblichen Fleißes, sondern auch als Förderin buchgewerblichen Weiterkommens zu fühlen, der Ausgestaltung der Buchform dienende Buchpflege zu üben.

In der Bibliothekswissenschaft hat der Einband, der die Erhaltung des Buches sichern soll, ebenso seinen festen Platz wie in der Raumkunst, die ihn als Element eines Privatbibliothekenschmuckes wertet. Und das Verdienst des Verlegereinbandes, der in Deutschland die erfreulichste Entwicklung fand, bis diese von den wirtschaftlichen Zeitnöten zwar nicht ganz und gar aufgehalten, immerhin jedoch eingeschränkt wurde, war es geradezu, ein Büchereigründer gewesen zu sein. Das geheftete, unfertige Buch erfreut sich bei weitem nicht der gleichen Achtung und Schonung wie das gebundene, das zur Ordnung und Verwahrung auffordert. Derart ist der Bucheinband ein nicht gering einzuschätzendes Kapitel der Kulturpolitik geworden, in seiner Art ein Bahnbrecher und Träger der Volksbildung.

Die heutige Buchbinderei als Handwerk, Kunsthandwerk und Industrie

Von Ernst Collin, Berlin-Steglitz.

Ein bekannter Berliner Bibliothekar, dem ich einmal die gedrückten Einbandpreise staatlicher und städtischer Bibliotheken und Verwaltungen entgegenhielt, antwortete mir spöttisch, es scheine ihm, daß die Buchbinder schon von jeher zu den unzufriedenen Geistern gehört haben; denn in einem vor mehreren Jahrhunderten erschienenen Buche habe er gelesen, wie die Buchbinderzunft der Stadtverwaltung mit Beschwerden über schlechte Bezahlung aufgelegen habe. Der Spott des Bibliothekars war unberechtigt, denn Tatsache bleibt es, daß das deutsche Buch-

binderhanderwerk stets in gedrückten Verhältnissen gelebt hat, und daß in kaum einem Handwerk die Preisunterbietung, deren sich seine Mitglieder befleißigten, so im Schwange war, daß man keinem Handwerk gegenüber so den Preis zu drücken wagte, wie dem des Buchbinders. Es ist auch heute noch nicht unwichtig, den Gründen nachzugehen, die für die zweifellos vorhanden gewesene und noch immer nicht beseitigte Mißachtung der buchbinderischen Erzeugnisse maßgebend waren und sind.

Die Frage ist zunächst aufzuwerfen: Geht es dem Buche selbst so, wie seiner festen Hülle, dem Bucheinband? Ist auch das Buch heute Allgemeingut desjenigen Teiles der Menschheit, den man ein wenig überheblich die Kulturmenschheit nennt, so begegnet es bei einem großen Teile der Bücherleser doch der Mißachtung, die eigentlich gegenüber dem edelsten menschlichen Erzeugnisse, dem geistigen, unverständlich ist. In der Tat achten viele Menschen die Stillung des geistigen Hungers gleich der Befriedigung des leiblichen. Für sehr viele Bücherleser ist das Buch erledigt, wenn sie es gelesen, wenn sie es „hinter sich" haben. Die Leihbibliotheken sprechen hierfür — um einen gerade hier naheliegenden Vergleich zu brauchen — Bände. Die Nichtachtung gegenüber dem Buche ergibt sich auch aus der Unsitte des Verleihens von Büchern, die wiederum die andere Unsitte erzeugt hat, daß man das Buch als vogelfrei betrachtet, indem man ein geliehenes Buch selten seinem Besitzer zurückgibt. Und oft genug läßt sich, da das Buch als Leihgabe von Hand zu Hand wandert, der Urbesitzer gar nicht mehr feststellen. Selbst Bücher, deren dauernder Besitz notwendig ist (Schul- und Lehrbücher, wissenschaftliche Werke und Nachschlagewerke) werden von abertausenden Menschen — und nicht nur von unkultivierten — in einem Zustande benutzt, der Ekel erregt. Kaum Einem kommt es je in den Sinn, welcher Widerspruch, welche Unkultur darin liegt, auf reine Wäsche bedacht zu sein und doch ein vor Schmutz starrendes Buch in die Hand zu nehmen.

Wenn so die Nichtachtung zum Himmel schreit, die man in Kreisen der Bücherleser dem Buch zuteil werden läßt, ist jene umso weniger verwunderlich, die einem Teile des Buches gilt, ohne den das Buch trotzdem seinen Namen mit Recht trägt. Denn ob ungebundenes oder gebundenes Buch, wir haben es beide Male mit einem Buch zu tun. Wenn nun der Einband am Buch fast immer das Entbehrliche ist, wenn derjenige, der ihn besitzen will, ihn doch nur als „Luxus" betrachtet, so darf es nicht wundernehmen, daß die Mehrzahl der Bücherleser die geldlichen Aufwendungen für den Einband so niedrig wie möglich zu halten sucht. Man beachte wohl, in welcher Lage sich der Buchbinderhandwerker befindet, dem sein Kunde einen Einband bestellen will. Ist die Preisforderung zu hoch, dann verzichtet der Kunde eben auf den Einband, weil er sich sagt, es geht auch so. Heute, da bei gestiegenen Einbandpreisen selbst ein einfacher Einband nennenswerte Kosten verursacht, verzichten selbst Bücherfreunde, die auf den Einband verständnisvollen Wert legen, auf ihn. Sie verzichten zwar schweren Herzens, aber sie verzichten.

Diejenigen, die den Bucheinband so billig wie möglich haben wollen, bedenken natürlich nicht, daß sie für das mindere Geld auch eine minderwertige Ware eintauschen müssen. Die meisten wollen für den Einband nur einen Bruchteil dessen aufwenden, was sie für das Buch selbst bezahlt haben. Sie bedenken nicht, daß ein dauerhafter Einband den Wert des Buches erhöht, und wenn er außerdem noch schön ist, einen Wert in sich besitzt.

Wenn der kunstgewerbliche Bucheinband nicht zu einem Gegenstand der ästhetischen Bereicherung des Heims geworden ist, so liegt das im wesentlichen daran, daß man die Bestände seiner Bücherei

nicht in Vitrinen, auf Tischen und anderen Möbelstücken aufstellen kann, wie die Erzeugnisse z. B. des Porzellan- und Glaskunstgewerbes. Und daß man ein Buch nicht als Schmucksache am Körper tragen kann. Der Bucheinband ist also im wesentlichen eine Sache für Kenner, d. h. für jene noch kleine Kategorie von Menschen, die der schönen Form bei keinem Erzeugnis, und erst recht nicht bei denen des Geistes, entraten wollen. Es kommt nur darauf an, diese schöne Form alle Arten des Bucheinbandes durchdringen zu lassen, daß der Besitz eines schönen Bucheinbandes auch eine Selbstverständlichkeit wird. Die günstigen wirtschaftlichen Rückwirkungen werden dann unausbleiblich sein.

Auch der Angehörige des buchbinderischen Handwerks darf nicht verheimlichen, daß man es in diesem Handwerk nicht immer verstanden hat, den Auftragswilligen so zu fesseln, daß er unbedingt zum Auftraggeber wird. Es ist doch ganz klar, daß ich zehnmal lieber mir ein Buch mit einem schönen Papier umhüllen lasse, und daß ich dann bereit bin, über meinen „Etat" hinauszugehen, als wenn ich sehen muß, wie mein Buchbinder mir häßliche und geschmacklose Einbandstoffe vorlegt. Der Verfasser wiederholt es nun schon seit vielen Jahren in den buchbinderischen Fachblättern, daß das Buchbinderhandwerk aufräumen müsse mit veralteten Buntpapieren, häßlichem Buchbinderkaliko, und anno tobackenen Schriften und Verzierungen. Es ist hinsichtlich der Einband- und Vorsatzpapiere gerade in den letzten Jahren unendlich viel besser geworden, und ich brauche nur auf die Darlegungen und Proben zu verweisen, die an dieser Stelle über die neuen Buntpapiere erschienen sind. Und ich glaube sagen zu dürfen, daß dem einfachen Bucheinband auf diese Weise viele Freunde gewonnen worden sind. Trotzdem darf nicht geleugnet werden, daß das Buchbinderhandwerk heute unverschuldet in eine schwierige Lage geraten ist. Wir haben bereits davon gesprochen, daß die Teuerung der Einbandpreise den Konsum an Einbänden sehr eindämmt. Dazu kommt noch, daß die Steigerung der Bücherpreise ohnedies eine Beschränkung hinsichtlich der Einbände dem Bücherkäufer auferlegt, und daß dieser überhaupt seiner Kauflust hohe Schranken ziehen muß.

Einen, wenn auch nicht vollen Ausgleich für die ungünstige Konjunktur des einfachen Einbandes kann das Buchbinderhandwerk finden, und es findet ihn auch in steigender Weise durch die Betätigung auf dem Gebiete des kunsthandwerklichen Einbandes. Aus anderer Feder wird an dieser Stelle das Wesen des kunsthandwerklichen Einbandes, geschildert werden, so daß wir ihn im Rahmen dieser Ausführungen als eine gegebene Größe betrachten wollen. Man darf sagen, daß diese Zeit der kunsthandwerklichen Buchbinderei Deutschlands günstiger ist, als es je eine Zeit war. Es ist vielleicht ein wenig zu viel gesagt, aber der Vergleich zwischen der Blütezeit der französischen Buchbinderei im 17. und 18. Jahrhundert und zwischen der deutschen Kunstbuchbinderei im dritten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts liegt doch nahe. Diese Erscheinung ist zum Teil auf die gleichen Ursachen zurückzuführen, wie sie im deutschen Buchgewerbe für die Hochflut der Luxusbücher maßgebend sind.

Die moderne deutsche Kunstbuchbinderei aber, der keines Medizäers Güte gelächelt hat, darf heute von sich sagen, daß sie sich selbst den Wert erschuf. Die Anfang September dieses Jahres in dem neu im Berliner Schloß aufgebauten Kunstgewerbe-Museum beginnende Ausstellung des Jakob Krause-Bundes wird den Beweis zu führen haben, daß die Verheißungen, die dieser Bund mit seiner ersten Veranstaltung auf der Bugra 1914 gemacht hat, sich erfüllt haben. Damals merkte man zum erstenmal vielleicht, daß in Deutschland ein buchbinderisches Kunstgewerbe von internationaler Bedeutung vorhanden ist. Man staunte über die Anzahl der an dieser Ausstellung Beteiligten, und

man merkte, daß die hier vertretenen Kunstbuchbinder, weit entfernt davon, die Stilsprache ihrer Zeit gedankenlos auf den Bucheinband zu übertragen, sich eigene werkkünstlerische Gesetze geschaffen hatten. Was auf der Bugra noch Verheißung war, soll nun im September im weißen Prunksaale des ehemaligen Kaiser-Schlosses Erfüllung werden. Wer wie der Verfasser dieser Zeilen bereits hinter die Kulissen dieser kommenden Schau sehen durfte, hat das Recht, zu sagen, daß es sich um ein bedeutsames kunstgewerbliches Ereignis handeln wird.

Über die Buchbinderei der Gegenwart kann man nicht sprechen, wenn man nicht zugleich des Kampfes zwischen der Handarbeit und der maschinellen Fertigung gedenkt. Dieser Kampf hat zweifellos in den Anfangsjahrzehnten der buchbinderischen Industrie stattgefunden; heute aber ist er abgeflaut, oder besser gesagt, die Beziehungen zwischen handwerklicher und industrieller Buchbinderei sind auf ein anderes, dem ganzen Gewerbe dienlicheres Geleise gedrängt. Wenn wir nämlich genauer hinsehen, bemerken wir mit dem Aufschwung der maschinellen Arbeit ein verstärktes Streben nach Veredelung des handwerklichen Schaffens. Es findet hier eine allmähliche Umschichtung statt, die dem handwerklichen Buchbindergewerbe dasjenige wiedergeben wird, was ihm die Industrie genommen hat. Mit dem Aufschwung der kunsthandwerklichen Buchbinderei muß sich nämlich eine steigende Wertschätzung der handwerklichen Arbeit überhaupt verbinden. Das so zunehmende Verständnis für den Bucheinband muß wiederum den Maschineneinband wirtschaftlich und ästhetisch befruchten. Auch die Lage der industriellen Buchbinderei ist aus den gleichen zeitgemäßen Gründen, wie wir sie für das Handwerk geschildert haben, schwierig. Was den industriellen Bucheinband betrifft, so macht sich das Bestreben immer mehr geltend, unsolide Arbeitsweisen auszuschalten. Die Dauerhaftigkeit des Maschineneinbandes hat sich, wenn sie auch hinter der des handgebundenen Buches zurückbleibt, in letzter Zeit gehoben.

Wichtig ist es, daß auch der Masseneinband dem Bücherkäufer in einer Form angeboten wird, der die im Masseneinband liegende geschmackliche Bevormundung den Bücherbesitzer weniger stark empfinden läßt. Es gibt hinsichtlich des Äußeren zwei Arten von Verlagseinbänden: erstens solche, die eine Anlehnung an den handwerklichen Einband darstellen, wenig Verzierung aufweisen, den Hauptwert auf geschmackvolle Zusammenwirkung der Einbandstoffe und -teile und auf eine gute Titelschrift legen; zweitens gibt es Einbände, die überladene Verzierungen des Deckels und besonders des Rückens aufweisen. Wer nun nicht in der Lage ist, sich seine Einbände mit der Hand herstellen zu lassen, wer also gezwungen ist, Bücher in Masseneinbänden zu erwerben, dem wird der Wirrwar der überladenen Rückenverzierungen, wie er sich dann in seinen Bücherreihen darbietet, unerträglich sein. Die Schuld an den häßlichen Einbänden liegt meiner Überzeugung nach in dem Glauben vieler Verleger, dem Käufer für das Geld recht viel bieten zu müssen. In den mir vorliegenden Einbänden führender Leipziger Großbuchbindereien, so von den Firmen Leipziger Buchbinderei-A.-G. vormals Gustav Fritzsche, Spamersche Buchbinderei, H. Fikentscher, Julius Hager, Hübel & Denck, E. A. Enders, glaube ich ziemlich genau herausfinden zu können, wo die mißverständliche Auffassung des Verlegers vom Wesen des Verlegereinbandes die Form bestimmt hat, oder wo der in der Buchbinderei waltende typisch buchbinderische Geschmack einen Einband von einfacher, vornehmer Wirkung geschaffen hat. Vor allen Dingen ist es wichtig, daß die Verleger von der Sitte des Längstitels abkommen und zu dem büchereigerechten Quertitel übergehen.

Eine bekannte eigenartige Erscheinung soll hier zum Schluß gestreift sein. Die Mehrzahl der Leipziger Großbuchbindereien verfügt über Handwerkstätten, die sich einer vorbildlichen Pflege des kunsthandwerklichen Bucheinbandes befleißigen. Jede der Leipziger Bugramessen lieferte hierfür den Beweis. Die Großbuchbindereien haben es verstanden, sich zu Leitern ihrer Werkstätten die geeigneten Persönlichkeiten zu sichern. Von den fünf Leipziger Mitgliedern des Jakob Krauße-Bundes sind vier Leiter der Handwerkstätten Leipziger Großbuchbindereien. Man kann sagen, daß dem einzelnstehenden Kunstbuchbinder durch diese dem großbuchbinderischen Betrieb angegliederten Werkstätten ein scharfer Wettbewerb entsteht. Aber Wettbewerb ist, wenn er sich in anständigen kaufmännischen Formen abspielt, niemals schädlich, und es ist gewiß, daß durch die Propaganda, die in den Leipziger Unternehmungen für den kunsthandwerklichen Einband gemacht wird, dieser selbst als wichtige kunstgewerbliche Erscheinung der Gegenwart gewinnt, und daß die Vorteile hiervon jedem einzelnen Angehörigen des buchbinderischen Handwerks zugute kommen.

Über die Bucheinband-Materialien

Von H. Nitz, Leipzig

Da die hinter uns liegende Zeit der allgemeinen Rohstoff- und Materialnot nach und nach in dieser Beziehung einer wieder besseren Zeit Platz zu machen scheint, dürfte es am Platze sein, bei Schilderung der heutigen Lage auch jener Zeit rückblickend zu gedenken. Daß dieses mit einem heiteren und einem nassen Auge geschieht, liegt daran, daß gleichzeitig mit dem Einsetzen besserer Verhältnisse auf dem Materialmarkt, sich die allgemeine Lage des Buchgewerbes zu einer Krisis ausgewachsen hat. Es ist tragisch und komisch und zugleich ein Beweis für den untrennbaren und unerbittlichen Zusammenhang aller Dinge, daß diese Krisis im Buchgewerbe eigentlich eine logische Folge der sich in anderer Hinsicht hebenden Wirtschaftslage ist, die es dem Publikum gestattet, wieder an die Anschaffung notwendiger Bedarfsartikel zu gehen, so daß die Anschaffung für von Büchern nichts, oder nicht viel mehr übrigbleibt, noch dazu, wo im Gegensatz zu den bereits gefallenen Preisen der übrigen Gebrauchsartikel an ein Fallen der Preise für Bücher noch immer nicht zu denken ist.

So sind denn leider die langsam wieder auf dem Markte erscheinenden Einbandstoffe z. Zt. mehr dazu angetan, den Konkurrenzkampf im Buchbindergewerbe zu verschärfen, als ein Mittel zur Hebung der darniederliegenden Wirtschaftslage und Bekämpfung der Arbeitslosigkeit. Angesichts dieser Lage wird mancher die frühere Zeit des Rohstoffmangels bei gleichzeitiger Hochkonjunktur und die damit verknüpften Sorgen als die erträglichere empfinden. Früher, z. Zt. der Rohstoffnot, hieß es oft: „So kann es nicht mehr weitergehen", als nach und nach ein Einbandstoff nach dem anderen verschwand, dabei aber die in quantitativer Hinsicht an die Betriebe gestellten Anforderungen von Tag zu Tag wuchsen, so daß eigentlich eine bedeutende Mehrproduktion an Einbandmaterialien erforderlich gewesen wäre. Was ist da gegrübelt und experimentiert worden und mancher brauchbare Ersatzstoff hat sich bis heute behauptet und wird sich weiter behaupten als „Ding an sich", besonders wenn man es in der Folge verstehen lernt, das eine oder andere des ihm jetzt noch anhaftenden Odiums der Imitation zu entkleiden. Anderes wieder verschwindet.

Gesegnet sei der Zellstoff! Als alles ringsum verschwand; er war es, mit dessen Hilfe es gelang, allen Anforderungen immer wieder gerecht zu werden. Selbst sein Nebenprodukt, die Sulfitablauge hat uns, wenn auch mit weniger Anstand und Glück, den Klebstoffmangel überwinden helfen. Der Mangel an Einbandstoffen zwang uns, den reinsten Papiereinband zu kultivieren bis zur Verwendung von Zellstoffgaze und Papierkaptalband. Letzteres ist übrigens keine Errungenschaft der durch den Rohstoffmangel geschaffenen Notlage, sondern ein Zurückgreifen auf ein Hilfsmittel ebenfalls aus Deutschlands schwerster Zeit. Auch die Buchbinder im Anfange des 19. Jahrhunderts verwendeten zu Pappbänden vielfach selbstgefertigtes Kaptalband aus gestreiftem Papier. Insofern also hatten wir bereits Vorbilder. Zellstoffgaze, wie überhaupt Zellstoffgewebe, sind indessen dasjenige Ersatzmaterial, das sich am wenigsten bewährt hat und als Einbandmaterial sicher endgültig im Orkus verschwinden dürfte. — Der Pappband indessen als Spezialeinband der Kriegszeit hat in einigen Firmen eine so eingehende Pflege und Veredlung erfahren, daß er selbst in kommenden Zeiten erhöhter Anforderungen sich als Einbandklasse für sich behaupten wird. — Im übrigen war es höchste Zeit, daß die Zeiten sich änderten; denn letzten Endes drohte sogar eine Zellstoffnot, die schon recht bedenkliche Formen angenommen hatte. Was bei völligem Mangel des Zellstoffes aus dem Buchbindergewerbe (übrigens auch aus anderen Gewerben) geworden wäre, wissen nur die Götter.

Die Verhältnisse der Vorkriegszeit mit ihrer Fülle von Einbandstoffen aller Art hatten sich im Laufe der wenigen Jahre grundlegend geändert. Hatten die Buchbindereien vordem nur nötig, ein verhältnismäßig kleines Handlager zu halten, da man ja alle möglichen Einbandstoffe und Materialien, in der Buchmetropole Leipzig zumal, schnell und sicher vom Lager der Grossisten und Vertreter beziehen konnte, so waren sie jetzt gezwungen, wollten sie bei gesteigerten Anforderungen leistungsfähig bleiben, sich selbst zum Teil recht umfangreiche Lager in Einbandmaterial und Klebstoffen anzulegen; denn was hierin produziert wurde, war wie ein Tropfen auf einen heißen Stein und im Handumdrehen verarbeitet, oder von den Großbuchbindereien auf Lager gelegt; denn nur wer über ausreichende Lagervorräte verfügte, war in der Lage, die sich häufenden Aufträge glatt und ohne Aufenthalt zu erledigen. Im gleichen Maßstabe wie sich die Lager der Großbuchbindereien füllten, entleerten sich die der Lieferanten, welche in der Folge eigentlich nur noch die Rolle von Zwischenhändlern spielten. Leider machte sich auch ein übler Kettenhandel bemerkbar, bei dem sich mancher „gesund" machte. Inzwischen sind die Verhältnisse wieder wesentlich besser geworden und dürften voraussichtlich noch weiterhin, wenn auch langsam, immer besser werden, sofern unsere Feinde und auch die sogen. Freunde uns die notwendigen Lebensvorbedingungen nicht unterbinden.

Die Klebstoffnot scheint endgültig behoben, alkalische und halbalkalische Kleister und tierische Leime sind wieder ausreichend zu haben. Desgleichen Heftzwirne, rostfreier Heftdraht, baumwollene und leinene Heftbänder und Gurte und alle die vielerlei Kleinigkeiten, die bei der Einbandfabrikation in Betracht kommen, wie Farben, Bronzen, Blattgold, Blattmetall, Farb- und Bronzefolien, Grundierungsmittel, Schmiermittel und dergleichen. Die Fabrikanten von Kaptalbändern bringen es immer noch fertig, Papiergarn in das Kaptalband mit hineinzuweben. Hierdurch wird das Band spröde und haftet beim Ankleben nicht so gut als reinbaumwollene Bänder. Es ist zu wünschen, daß dieser Unfug bald eingestellt wird. Auch baumwollene Heftgaze hat Friedensqualität noch nicht

ganz erreicht, namentlich fehlen noch immer die für Fadenheftung geeigneten dichter gewebten Qualitäten. Pappen sind Gott sei Dank, wenn man den Preishöchststand annimmt, um die Hälfte billiger geworden, indessen läßt auch hier die Qualität noch sehr zu wünschen übrig, und zwar sowohl in bezug auf Gleichmäßigkeit in der Stärke, als auch hinsichtlich guter Stoffbeschaffenheit, fester Walzung und glatter Oberfläche.

Was die wichtigsten Einbandmaterialien, Papier, Webstoffe, Leder und Pergament betrifft, so gehen auch hier, wenn nicht alles täuscht, die Verhältnisse einer langsamen Gesundung entgegen, hauptsächlich insofern, als künstlich geschraubte Preise auf das normale Maß zurückgeführt werden müssen, weil der Bedarf ungeheuer zurückgegangen ist. Zwar sind die Preise im allgemeinen immer noch sehr hoch, lediglich bei Webstoffen machte sich ein leichtes Sinken bemerkbar, während sich im übrigen die hohen Preise stabil zeigten, so daß wohl angenommen werden darf, daß sie sich auf die z. Zt. bestehenden tatsächlichen Verhältnisse gründen. Inwieweit ein Abbau in der Folge möglich sein wird, hängt wohl hauptsächlich von dem Verhalten unserer Feinde uns gegenüber ab, jedenfalls bestehen begründete Hoffnungen in dieser Hinsicht bis jetzt nicht.

Was ihre Bedeutung für das Einbandgewerbe betrifft, so gliedern sich die Einband-Überzugsmaterialien in drei Gruppen, und zwar wie schon weiter oben durch die Reihenfolge angedeutet, in Papier, Webstoffe und tierische Stoffe. Über das Papier ist nicht viel zu sagen. Soweit dieses Material als Überzugsstoff in Betracht kommt, sollte es von einwandfreier stofflicher Beschaffenheit sein, d. h. zum mindesten frei von Holzschliff. Zumal für Pappbände sollte kein anderes Papier Verwendung finden, als solches aus reiner Zellulose hergestellte. Die Verarbeitung erfolgt in vielerlei Variationen. Die größte Rolle hierbei spielen durchgefärbte Papiere und weiterhin solche, deren Charakteristikum einer eigenartig gewölkten oder gerippten Oberfläche teils durch besondere Bearbeitungsmethoden bei der Herstellung direkt, oder durch nachträgliche Prägung erreicht wird. In zweiter Linie kommen dann diejenigen Papiere, die weiß oder durchgefärbt einer manuellen oder mechanischen Nachbehandlung unterzogen werden, wie färben, spritzen, marmorieren, batiken und dergl., oder durch Buch-, Stein- und Offsetdruck. Namentlich z. Zt. des Rohstoffmangels gewannen diese Papiere erhöhte Bedeutung und überschwemmten geradezu den Markt, so daß das Wort von der buntpapiernen Flut geprägt werden konnte. Zweifellos ist bei dieser Gelegenheit manches Gute von bleibendem Werte geschaffen worden. In dritter Linie kommen die sogen. Skytogen- und Cambricpapiere, also solche Papiere, denen durch farbigen Aufstrich und Prägung das Aussehen von Leinwand oder Leder gegeben wird.

Ich betrachte die Existenz derartiger Imitationen und deren Verwendung zu Einbandbezügen als eine beschämende Rückständigkeit im Buchgewerbe, die durch keinerlei wirtschaftliche Notwendigkeit entschuldigt werden kann, selbst dann nicht, wenn eingewendet werden sollte, daß das kaufende Publikum Leder- oder Leinwand imitierende Einbände solchen aus offensichtlichem Papier bestehenden vorzieht. Ebensowenig dürfte es möglich sein, die Existenz dieser Imitationen mit irgendwelchen Erwägungen praktischer oder zweckmäßiger Natur zu begründen. Es wäre eine einfache kunstgewerbliche Selbstverständlichkeit, wenn gegen diese Papiere der Kampf auf der ganzen Linie aufgenommen würde. Es kann gewiß zweckmäßig sein, ein an sich gutes Papier durch Kreppung oder Prägung für einen bestimmten Zweck geeignet zu machen, zumal es dadurch an Zähigkeit und Haltbarkeit gewinnt, man

sollte aber ängstlich bedacht sein, jede Prägung zu vermeiden, die Papier seines Charakters als solches entkleidet und Leder oder Webstoffe vortäuscht, sondern durch Schaffung rein ornamentaler Prägungen in solchem Falle für neuartige Charaktekistikums sorgen, deren Zweckmäßigkeit nie verkannt werden kann. Ein Mittelding zwischen Papier und Webstoff ist der neuerdings von der Firma Netter & Eisig auf den Markt gebrachte sogen. kaschierte Kaliko (Vertreter: Paul Scholze, Leipzig). Das Material ist ein auf maschinellem Wege mit dünnem Krepp-Papier kaschierter Mull. Der so geschaffene Rohstoff wird dann ebenso ausgerüstet und geprägt wie der übliche Buchbinder-Kaliko; ist durch die Kaschierung leimfest, bei der Qualität Dermatoid auch abwaschbar und stellt so ein Einband-Überzugsmaterial dar, das bei den hohen Kalikopreisen, besonders bei hohen Auflagen, hinsichtlich des Einbandpreises einen Mittelweg zwischen Pappband und Leinenband zu beschreiten gestattet. Auch hier wäre es angebracht gewesen, durch Schaffung anderer als der üblichen Kalikopressungen diesem Einbandstoff ein eigenes Charakteristikum zu geben.

Unter den Webstoffen bilden die sogen. Buchbinderleinen eine besondere Klasse für sich insofern, als die Rohgewebe, die je nach Qualität enger oder weiter, mit feinerem oder gröberem Garn gewebt sein können, aus Zweckmäßigkeitsgründen stark mit Appretur durchsetzt sind. Ein Teil, und zwar die sogen. Kalikos oder Doppelkalikos präsentieren sich als stark appretiertes Baumwollgewebe mit einer ganzen Anzahl der verschiedenartigsten Pressungen, unter denen leider auch die Ledernarbung stark dominiert. Eine andere Art sind die sogen. Kunstleinen, die mit glatt-kalanderter Oberfläche deutlich das Merkmal ihrer Webung tragen. Die unter die Fabrikationsbezeichnung „Canvas", „Ecruda", „Dürerleinen" usw. fallenden Stoffe sind ein aus feinerem oder gröberem Garn hergestelltes mehr oder weniger dichtes Baumwollgewebe, das lediglich gefärbt und appretiert wurde, wodurch sein Charakter als Webstoff einwandfrei gewahrt bleibt und selbst in der billigsten Qualität kunstgewerblichen Ansprüchen genügt. „Ballonleinen" ist ein ebenso behandeltes bezw. ausgerüstetes dichtes und feinfädiges Batistgewebe. Dieses Rohgewebe kann auch zur Anfertigung des vorhin erwähnten Kunstleinens verwendet werden, und stellt dann ein besonders vorzügliches Einbandmaterial dar, welches natürlich auch entsprechend teurer ist. Unter „Buckram" versteht man einen ausgerüsteten Einbandstoff, der je nach Qualität aus mehr oder weniger gröberem Garn gewebt und meistens glatt-kalandert verarbeitet wird. Man unterscheidet Baumwoll-Buckram und Leinen-Buckram, welch letzterer natürlich der weitaus wertvollere und haltbarere ist. Leider sind die Preise hierfür noch so hoch, daß ihre Verwendung z. Zt. nur wenig in Betracht gezogen wird. – Alle diese vorgenannten ausgerüsteten Buchbinderleinen sind in der früheren Reichhaltigkeit bezügl. Farbe und Webart noch nicht alle wieder zu haben, soweit kleinere Posten als 250 bis 400 Meter in Betracht kommen, weil zur Anlegung derartig reichhaltiger Lager auf gut Glück erstens die wirtschaftlichen Vorbedingungen einstweilen noch nicht gegeben sind und zweitens ein Kapital investiert werden müßte, das wohl keiner unserer Kalikofabrikanten unter den heutigen Verhältnissen flüssig machen könnte. Es werden daher einstweilen nur eine bestimmte Anzahl von Farben vorrätig gehalten, die je nach Bedarf in den gewünschten Pressungen geprägt werden. Alles übrige kann nur auf feste Bestellungen bei Aufgabe von mindestens 250 bis 400 Metern angefertigt werden. Anders verhält es sich bei den unausgerüsteten, d. h. den überhaupt nicht oder nur ganz schwach appretierten Webstoffen. In erster Linie wäre hier „Moleskin" zu nennen. Es ist dies ein

eigenartig gewebter baumwollener Einbandstoff, der hauptsächlich in den Geschäftsbücher-Fabriken Verwendung findet und je nach Qualität, besonders in den schwereren Sorten, ein dankbarer Einbandstoff ist, hauptsächlich bei Büchern, die starkem Gebrauch ausgesetzt sind. Grau, braun und grün in verschiedenen Nuancen sind die gebräuchlichsten Farben, sicher sind aber bei bei Extra-Anfertigung auch andere Farben erhältlich. Auch „Segeltuch" ist ein für Geschäftsbücher beliebter Einbandstoff. Im übrigen sind natürlich alle Gewebearten unter bestimmten Voraussetzungen als Einbandstoffe zu bezeichnen, sei die Rohfaser nun Flachs, Baumwolle, Nessel oder Seide, oder irgendein Gemisch dieser Faserstoffe. Da die Beschlagnahme für Webstoffe seit geraumer Zeit aufgehoben ist, können selbstverständlich alle für den Bucheinband verarbeitungsfähigen Textilerzeugnisse wieder Verwendung finden. Ein Hindernis sind z. Zt. in manchen Fällen allerdings die noch sehr hohen Preise, auch ist so manch schöner Stoff, der in Vorkriegszeiten als Einbandstoff beliebt war, bis jetzt noch nicht auf dem Markte aufgetaucht.

„Leder" und „Pergament", die tierischen Einbandstoffe, sind zu allen Zeiten nicht nur die haltbarsten, sondern auch teuersten Einbandmaterialien gewesen. Letzteres trifft auch heute noch unbedingt zu, ersteres aber, die Haltbarkeit also, nur mehr unter bestimmten Voraussetzungen. Aus so ziemlich jeder Tierhaut kann sowohl Leder wie auch Pergament hergestellt werden, was natürlich nicht in allen Fällen auch wirtschaftlich ist. Die Bearbeitung der für das Buchbindergewerbe bestimmten Leder ist eine der von der Bearbeitung für andere Zwecke verschiedene, und zwar hauptsächlich insofern, als mit Rücksicht auf die spätere Bearbeitung das Buchbinderleder entfettet sein muß. Auch hinsichtlich der Stärke muß Buchbinderleder dem Verwendungszweck entsprechend wesentlich dünner gearbeitet sein als Schuhmacher- oder Sattlerleder. Die in der Buchbinderei gebräuchlichsten Lederarten sind folgende: „Schweinsleder", „Kalbleder", „Rindleder", „Seehundleder", „Schafleder", „Saffian", „Maroquin" „Juchten", „Bastard", „Bocksaffian" und „Bockleder". Hinsichtlich der Abstammung der Haut ergeben sich bei den fünf erstgenannten klare Bezeichnungen, bei den übrigen Sorten sind dahingehende Erklärungen notwendig. „Saffian", früher auch „Korduan" genannt, sind von unseren Buchbindervorfahren übernommene Bezeichnungen für ein Ziegenleder, das aus Safi, einer Hafenstadt in Südmarokko, oder aus Kordofan, einer Provinz im ägyptischen Sudan importiert wurde. Später als man die Zurichtung selbst verstand, blieb die Bezeichnung doch bestehen. Heute verstehen wir darunter ein einheimisches Ziegenleder, das je nach der Größe des Tieres oder der Zurichtung gröber oder feiner genarbt sein kann. „Maroquin" ist Leder aus der Haut der marokkanischen Ziege. Dieses Leder mußte früher aus Frankreich bezogen werden, später verstanden es auch unsere deutschen Lederfabriken, gleichwertig zuzurichten, namentlich die Firma Epstein in Frankfurt a. M. stellte es als Spezialität her. Diese Firma bezeichnete „Maroquin" auf Rechnungen auch hin und wieder als „Lama", was mich vermuten läßt, daß nicht nur die Haut der marokkanischen Ziege, sondern auch die des Lama zu Maroquin verarbeitet wurde. Dieses Leder zeichnet sich durch besonders grobe Narbung und charakteristische sich von der Narbung deutlich abhebende Aderung aus. Diese Aderung ist zwar auch für Ziegenleder charakteristisch, ist dort aber nicht so hervorstechend. Hinsichtlich des Preises ist zu bemerken, daß Maroquin stets wesentlich teurer als Ziegenleder bzw. Saffian sein muß, einmal weil die Haut importiert werden muß und dann auch da die Ausbeute an brauchbarem Einbandleder bei Maro-

quin nur etwa 25% gegen etwa 75% bei Ziegenleder beträgt, weil die marokkanische Ziege halbwild im Gebirge sich ihre Nahrung suchen muß, wobei vielfach tiefgehende Verletzungen der Haut die Folge sind, welche sie für Einbandzwecke ungeeignet machen. – „Juchten" (auch Juften genannt) ist keine Bezeichnung für irgendeine Tierart, sondern lediglich eine solche für die Gerbart in Verbindung mit einer Behandlung mit Birkenteeröl, die diesem Leder den charakteristischen Geruch verleiht. Außer Rindshaut wird auch Kalbshaut zu Juchten verarbeitet. Ob auch Pferdehaut, also Roßleder auch jetzt noch zu Juchten verarbeitet wird, entzieht sich meiner Kenntnis. Früher war Rußland für diese Gerbart das maßgebende Land. Als Einbandleder ist es weniger empfehlenswert. – „Bastard" nennt man ein ostindisches Schaf, welches keine Wolle trägt, dessen Fell vielmehr wie das unserer Ziegen behaart ist. Dieses Material ist bei geeigneter Gerbung für alle Zwecke geeignet und leicht zu verarbeiten. Leider ist es bis jetzt noch immer nicht erhältlich. Das vielfach als „Bastard" bezeichnete serbische Schafleder kann als gleichwertiges Leder aber nicht betrachtet werden, so daß diese Bezeichnung direkt irreführend ist. – „Bocksaffian" ist die Haut einer ostindischen Ziege, während „Bockleder" aus der Haut ostindischer Schafe gewonnen wird. Diese beiden Lederarten unterscheiden sich außerdem durch die Gerbung. Während nämlich Bocksaffian von deutschen Lederzurichtereien halbgar eingeführt, und mit Sumach nachgegerbt wurde, hat man Bockleder fertig zugerichtet eingeführt, wobei die Gerbung bei letzteren durch die das Leder langsam zerstörende Cassiarindenlohe erfolgt war (Cassia ist ein afrikanisches Holzgewächs). Diese das Leder zerstörende Gerbung dürfte heute bei allen seinerzeit in Bockleder gebundenen Büchern offenbar geworden sein und charakterisiert sich durch den sogenannten „roten Verfall". Das Leder verfärbt sich mit der Zeit rötlich und zerfällt nach und nach zu Staub, in erster Linie an den Fälzen (Scharnieren) und den Kaptalen. – Lieferant für diese beiden letztgenannten Lederarten war England. Deshalb erklärt es sich auch, daß diese Leder bislang auf dem Markte noch nicht wieder aufgetaucht sind, was insofern merkwürdig ist, als englische gespaltene Schafleder schon seit Jahresfrist wieder gehandelt werden.

Die Anwendung ungeeigneter Gerbungs- und Färbemethoden hat, wie vorhin schon angedeutet, bei öffentlichen und privaten Bibliotheken zu derartig umfangreichen Schädigungen geführt, daß eine Vereinigung deutscher Bibliothekare schon einige Jahre vor dem Kriege sich veranlaßt sah, ausgedehnte Beratungen zu deren Bekämpfung zu veranstalten. Diese unter Hinzuziehung von Fachleuten der Lederbranche gepflogenen Verhandlungen führten s. Zt. zur Festlegung bestimmter Färbungs- und Gerbungsmethoden, auch wurde bestimmt, daß alle nach diesen Vorschriften bearbeiteten Felle einen sogen. Garantiestempel auf der Fleischseite tragen sollten. Es wäre erwünscht, wenn die deutschen Lederfabrikanten hiervon wieder ausgiebigsten Gebrauch machen würden. Als die beste Gerbart wurde damals reine Sumach-Gerbung festgestellt. Leider ist Sumach ein im Ausland erzeugtes Gerbungsmittel, welches also eingeführt werden muß und während des Krieges nur soweit Verwendung finden konnte, als Vorrat da war. Auch Eichenlohe hat sich als unschädliches Gerbungsmittel erwiesen und mußte daher, solange Sumach fehlte, herhalten. Auch eine Mischung von Sumach und Eichenlohe soll vielfach angewendet werden. Auf jeden Fall erzielt man mit reiner Sumachgerbung eine wesentlich hellere Naturfarbe der Leder als mit Eichenlohe, so daß bei Anwendung von Eichenlohe oder mit Sumach gemischter Eichenlohe hellfarbige Leder

nicht zu erzielen sind. Aus diesem Grunde sind auch hellfarbige Leder wesentlich teurer als dunkel- oder mittelfarbige. Die Lederfärbung nach den Vorschriften deutscher Bibliothekare erfolgt mit relativ lichtechten Farben (unbedingt lichtechte Farben gibt es nicht). Es liegt in der Natur des Leders, daß die verschiedenen Stellen einer Haut auch verschieden fetthaltig sind. Hieraus ergeben sich beim einfärben, besonders heller Leder, verschieden nuancierte Stellen. Die Besteller von Ganzlederbänden dürfen daher gerechterweise einen Anspruch auf absolute gleichmäßige Färbung nicht erheben, namentlich nicht bei Ledern, die nach den Vorschriften deutscher Bibliothekare gefärbt sind, da andernfalls die Fabrikanten gezwungen sind, zum gleichmäßigen Ausbleichen hellfarbiger Leder Schwefelsäure oder sonstige Bleichungsmittel mit heranzuziehen, wodurch die Haltbarkeit der Leder ungünstig beeinflußt wird. — Neben Eichenlohe und sumachgaren Ledern werden sämischgare oder auch alaungare Leder verarbeitet, z. B. wird weißes Schweinsleder stets alaungar sein.

Die Narbung der Leder ist je nach Gattung und Alter des Tieres, sowie nach der Art der Zurichtung verschieden und ergibt sich, soweit die Narbung eine natürliche ist, aus der Stellung der Hautporen und der Haare. Ist die Haut ausdruckslos oder mit Fehlern behaftet, so erfolgt künstliche Narbung. Das unbearbeitete Fell zeigt eine narbenlose, dabei aber nicht glatte Oberfläche, vielmehr deuten sich die Narben nur leicht an und die Felle charakterisieren sich durch die nach allen Richtungen laufenden Adern und Runzeln, und zwar mehr oder weniger je nach dem Alter des Tieres. Vielfach wird narbig bearbeitetes Leder nachträglich geglättet und geglänzt. In diesem Zustand bezeichnet man es je nach dem Ursprung mit „Maroquinecrasé", „Saffianecrasé" oder „Bockecrasé". Rind- und Kalbleder werden meistens glatt ohne Narbung bearbeitet, was aber nicht ausschließt, daß sie auch genarbt verarbeitet werden. Das gleiche gilt für Bastard- und Schafleder, wobei namentlich Schafleder, da es als Material wenig schön und ausdruckslos und auch wesentlich billiger als alle übrigen Leder ist, zur Imitierung besserer Ledersorten viel verwendet wird, indem mittels von tadellos schönen Fellen hergestellter Galvanos die entsprechende Narbung geprägt wird. In vielen Fällen ist es selbst dem gewiegtesten Fachmann nur mit Mühe möglich, eine aus Schafleder hergestellte Imitation eines besseren Leders als solche zu erkennen. Besonders die Engländer sind Meister in der Herstellung aller möglichen Imitationen aus Schafspalt, worin ein starker Import herrscht. — Mit Beizen und Farbe lassen sich glatte naturfarbige Leder, hauptsächlich glatte Bastard-, Rind- und Schafleder, auch eigenartig marmorieren. Die alten Buchbinder besonders hatten darin große Fertigkeit. Einige Lederzurichtereien, sowie ein kleiner Kreis deutscher Buchbinder pflegen auch heute noch diese Technik, die sowohl am Fell, wie auch am zugeschnittenen Nutzen, oder am fertigen Buche ausgeübt werden kann. Zuweilen pflegt auch die Oberfläche mancher Leder, namentlich von Kalbleder, mit Bimsstein geschliffen zu werden. Auf diese Weise entsteht mit einer samtartigen weichen Oberfläche das sogen. Samtkalbleder. Auch mit der Fleischseite nach außen verwendet man manche Leder, namentlich die weichen sämischgaren. Die Vervollkommnung der Lederzurichte-Techniken und der Bedarf an wohlfeilen Ledern führte zur Einführung der Spaltleder, die bei der Bearbeitung in ganzer Fläche so gleichmäßig gespalten werden, daß aus einem Fell zwei Felle entstehen, die jedes für sich je nach Beschaffenheit besonders zugerichtet, gefärbt und künstlich genarbt, verarbeitet werden. Auch die sogen. Titel- und Futterleder entstehen auf diese Weise. Zur Herstellung von Spaltleder wird in der Hauptsache die Haut von Schafen verwendet.

Außer den bereits erwähnten Ledern wird auch die Haut von Krokodilen, Schlangen und Eidechsen zu Ledern verarbeitet, welches zur Anfertigung von Damentaschen, Geldbörsen und Reisekoffern sehr beliebt ist. Hasen- und Kaninchenleder wurden z. Zt. der allgemeinen Lederknappheit sehr viel verarbeitet. – Als Kuriosität wäre noch Affen-, Hunde-, Katzen-, Ratten-, Fisch-, Froschleder und dergl. zu erwähnen, sowie ferner der Vollständigkeit halber, daß auch einige in Menschenleder gebundene Bücher existieren, bei denen die Herkunft des eigenartigen Materials meistens mit irgendeiner besonderen Geschichte verknüpft ist.

„Pergament" ist enthaarte und getrocknete Tierhaut, die zum Trocknen auf besondere Rahmen gespannt und mit Bimsstein bearbeitet wird. Wie zu Leder so kann auch zu Pergament jede beliebige Tierhaut verarbeitet werden. Früher war Eselspergament sehr beliebt. Heute wird zu Pergament in der Hauptsache die Haut von Kälbern, Ziegen und namentlich Schafen verarbeitet. Die Herstellung ergibt sowohl schön gleichmäßig weißes, wie auch geflecktes Material. Letzteres bezeichnet man als sogen. „antikes Pergament" und benutzt es gern zu Büchern ohne Deckelverzierung, wobei die charakteristischen Flecken sehr dekorativ wirken und solchen Büchern ein eigenartiges Gepräge geben. Als Zwischenhaut- oder Bindehaut-Pergament bezeichnet man dünnes, aus gespaltenen Häuten hergestelltes Pergament, das seiner leichten Verarbeitungsfähigkeit wegen ein sehr beliebtes und häufig benutztes Einbandmaterial ist. Es besteht kein Zweifel, daß Leder und Pergament nicht nur das teuerste und edelste, sondern auch das haltbarste Einbandmaterial ist. Letztere Eigenschaft trifft allerdings nur zu bei einwandfreier Gerbung in Verbindung mit möglich lichtechter Färbung. Die beste Gewähr hierfür bietet, wie schon erwähnt, der Garantie-Stempel unserer deutschen Lederfabrikanten.

Schafleder indessen, sowie sämtliche hieraus hergestellten Imitationen, einschließlich Spaltleder und der Zwischenhaut-Pergamente, können ebensowenig als edles wie als haltbares Einbandmaterial angesprochen werden. Trotzdem ist dieses Material in Verlegerkreisen außerordentlich beliebt, weil es gut aussieht und dabei verhältnismäßig wohlfeil ist. Über den Geschmack, der dazu gehört, zu guten Büchern etwa Maroquin oder Schweinsleder imitierendes Schafleder zu benutzen, läßt sich natürlich streiten. Viel richtiger wäre es, statt dessen etwa echtes Leinengewebe zu verwenden.

Es darf schließlich zur Entschuldigung der aus Schafleder bestehenden Imitationen auch darauf hingewiesen werden, daß das an sich ziemlich minderwertige Schafleder durch die Bearbeitung zu Imitationen auch in bezug auf die Haltbarkeit wesentlich gewinnt. Aber immerhin, seien wir lieber ehrlich, die Bedeutung des Buchgewerbes als Kunstgewerbe erfordert nicht in letzter Linie die Betonung der Materialechtheit, selbst wenn es sich nur um Papier handelt, sie sei auch hier wieder aufs Schild gehoben.





Künstlerische Bucheinbände von Franz Weiße, Hamburg

Von Dr. Alfred Rohde, Hamburg

Es muß immer erfreuen, wenn ein Künstler dem Zuge der Zeit folgt und über die kalte und herzlose Nachahmung vergangener Stile zu einem eigenen Zeitstil sich durchringt. Daß der moderne Kunstgewerbler in seinem künstlerischen Empfinden vom Material und der Technik ausgeht, ist der Grundzug dieses neuen Zeitstiles, der auf allen Gebieten modernen künstlerischen Schaffens zu beobachten ist.

Franz Weiße denkt in dieser Frage durchaus modern. Sein Bucheinband knüpft daher unmittelbar bei dem Buche selbst an. Alte Drucke – mögen sie noch so schön sein – weist er zurück, es liegt für ihn ein innerer Zwiespalt zwischen dem alten Druck und der modernen Umhüllung.

Aber dieses Ineinklangbringen von Buchinhalt und Buchausstattung geht noch weiter. Die Ornamentik des Bandes darf für Weiße nicht in Widerspruch stehen mit der Druckschrift des Buches. Tiecks Minnelieder sind in Kochs leichter „Frühlingsfraktur" gedruckt, und so spiegelt auch der Einband ein leichtes Aufsprießen und Knospen wider: Der Buchinhalt klingt mit in den Bedingungen des Stiles und der Technik des Einbandes.

Die Forderung nach einem guten Einband ist ebensowenig eine Luxusforderung wie die nach einem guten Rahmen. Seit dem gewaltigen Aufschwung, den der Verlegereinband in den letzten 20 Jahren genommen hat, gehört er zu den alltäglichen Ansprüchen eines jeden Bücherfreundes. Gegenüber der Schablone des Verlegereinbandes, der in beliebig vielen Exemplaren hinausgeht, hat der künstlerische Handeinband die Note des Individuellen. Franz Weiße zählt durch seine künstlerische Eigenart ohne Zweifel heute zu den besten Buchkünstlern. Aus Technik und Material baut er sein Buch auf im Sinne eines modernen Materialstiles. Der Rücken ist ein gegebener tektonischer Aufbau, gegeben durch die Bünde, die durch Weiße wieder ihrer Urbedeutung auch in künstlerischer Hinsicht entgegengeführt werden. Sie geben den Grundcharakter des Rückens, fünf herausquellende Linien zeichnen eine regelmäßige horizontale Teilung, und lassen kleine Flächen frei für spärliche Ornamentik, der Buchtitel, in deutlichen Goldlettern, befindet sich in der obersten Fläche. Ganz anders der Buchdeckel! Hier ist keine Tektonik, sondern reine Fläche. Diese Fläche muß als Fläche gewahrt bleiben, deshalb keine flächestörenden Aufbauten sondern leichte Linienführungen, die geeignet sind die Fläche zu betonen. In Elberfeld hatte Weiße Gelegenheit bei dem holländischen Buchkünstler Loeber das Batikverfahren kennen zu lernen. In diesem Verfahren fand er den Inbegriff loser Flächenornamentik. Die Mannigfaltigkeit, die unendlich groß ist, wird gegeben durch Linie, Prägestempel und Ledermaterial. Diese drei Faktoren sind es allein, die die persönliche Note Weißes technisch bestimmen. Dazu kommt die Vielfaltigkeit der farbigen Behandlung, die ebenfalls nur durch das Material bedingt wird. Der Blinddruck stuft innerhalb einer Farbenskala ab, er setzt dunkel und hell in gegensetzliche Harmonie. Die Vergoldung der Ornamentik und Schrift belebt die Fläche. Darüber hinaus gibt es keine Gestaltung, weil sie – welche es auch sei – im Widerspruch mit Material und Technik stehen muß.

Weiße arbeitet nur nach eigenen Entwürfen, aber der Entwurf ist nur eine flüchtige Konzeption.

Eines Papierentwurfes bedarf es hierbei nicht, da die Ausführung aus dem Werkzeug heraus geschieht, und die Grenzen durch das Werkzeug gegeben werden. So wird nur die oberflächliche Teilung gemacht und dann die Füllungen in freier Weise gestaltet, mit anderen Worten die künstlerische Ausführung schließt den künstlerischen Gedanken in sich ein, Konzeption, Gestaltung und Ausführung sind ein Prozeß, der nicht zerlegt werden kann.

Die vornehme Bedeutung des Werkstoffes hat Weiße dazu geführt, das alaungegerbte Schweinsleder in seiner Verbindung mit dem Blinddruck wieder einzuführen, indem er die hervorragende Wirkung dieses Leders als Material erkannte. Er ist hierin Bahnbrecher geworden. Das Buch „Vom Judentum" zeigt diese reine Materialwirkung, die wir an spätmittelalterlichen Schweinslederbänden mit Blinddrucken so sehr bewundern.

Neben seiner Tätigkeit als Lehrer an der Hamburger Kunstgewerbeschule hat Weiße mannigfach Gelegenheit gefunden, reiche Beweise seines künstlerischen Schaffens zu geben. Für die Hamburger Presse, die so vorbildlich arbeitet, hat er Serienbände zu Schillers Don Karlos und zu Tiecks Minneliedern geben können. Die Einbände des Don Karlos, Goldlinien auf farbigem Leder, haben meist rein geometrische Muster, aus geraden Linien oder Zirkelschlägen zusammengesetzt, neben dem Grundmotiv der Raute. Die Aufteilung der Fläche ist meist eine Diagonalteilung. Bei Tiecks Minneliedern überwiegt der pflanzliche Charakter der Ornamentik.

In seiner Ornamentik hat Weiße — bewußt oder unbewußt — manches aufgenommen, was, aus den Wiener Werkstätten gekommen, durch Czeschka in der Hamburger Kunstgewerbeschule neue treibende Kräfte entwickelt hat, nämlich die Ornamentik der feinen dünnen Linien in ihren Schwingungen. Weiße holt diese Ornamentik aus seinem Werkzeug heraus, aber es ist künstlerische Vollendung, daß der Weg des Woher nicht zutage tritt. So kommt es, daß die letzte Wirkung von Weißes Arbeiten nicht „technische Vollendung", sondern „künstlerische Eigenart" ist, und hier meistert er sein Werkzeug, von dem er ausgeht.

Anmerkung. Durch seine Lehrtätigkeit in Hamburg kann Weiße sich schon einer Schule seiner künstlerischen Mission erfreuen. Seine Schülerin Dora Thormälen, die ihre allgemeine Ausbildung bei Ferdinand Nigg erhalten hat und jetzt in Frankfurt tätig ist, ist heute eine der besten Buchkünstlerinnen. Im Sinne ihres Lehrers Weiße liefert sie technisch vollendete Arbeiten bei durchaus selbständigem Charakter ihrer Entwürfe. Sie ist vorbildlich für die Ausübung der Buchbinderei als eines der Weiblichkeit besonders eigenen Berufes.

Die Werkstatt Carl Sonntag jun., Leipzig

Von Karl Max Poppe, Leipzig

Carl Sonntag gründete seine Werkstatt im Jahre 1908 und löste sie 1913 auf. Seinen hier abgebildeten Arbeiten möchte ich als sein persönlicher Freund, der die Entwicklung dieser Werkstatt von ihrer Entstehung in der Idee und Gründung an bis zu ihrer Auflösung mit erlebt hat, einige kurze Bemerkungen hinzufügen. Sie sind um so notwendiger, als gerade die Eigenart der Sonntagschen Bestrebungen und Arbeiten an bloßen Abbildungen nicht zu würdigen sind. Was sie zeigen, ist eine geschmacklich immer sehr hochstehende Dekoration der Buchrücken und Buchdeckel. Was man an den Abbildungen aber nicht sieht, ist die ehrliche Arbeit des Buchblockes, die dem

schönen Äußeren vorangehen muß, wenn ein vollendetes künstlerisches Ganze entstehen soll. Sonntag war diese die Hauptsache. Er suchte sie an englischen und französischen Arbeiten zu lernen, die seine steten Vorbilder waren. Seine Arbeiten sind daher im Äußeren meist sehr schlicht: nur wenige Goldlinien sparsam verwendete Goldornamente, suchen die Schönheit des verarbeiteten Materials zu heben. Meist umschließen nur ein, zwei Goldlinien die Deckel und Rückenfelder. Gern verwendete er das Wappen oder Signet des Besitzers auf der Mitte des Vorderdeckels. In diesem Sinne sind einfache und reiche Einbände aus seiner Werkstatt hervorgegangen, teils nach eigenen Entwürfen, teils nach Entwürfen nahestehender Künstler. Alle bedeuten eine hohe Stufe deutscher Einbandkunst. Es ist nur ein Zufall, daß die hier abgebildeten Arbeiten Entwürfe von fremder Hand zeigen.

So reiche Beschäftigung und Anerkennung er mit diesen Arbeiten fand, so sah Carl Sonntag in ihnen doch nicht das Endziel seiner Tätigkeit. Was bedeutet ein einzelner hervorragender Luxusband in einer sonst in landläufiger Weise schlecht oder gar nicht gebundenen Bibliothek? Ein Bücherbrett voll schlichter Pappbändchen aus der Klassikerzeit etwa zeigt mehr Kultur. Nicht mit schönen Entwürfen, nicht mit kostbarem Material war eine neue deutsche Einbandkultur zu schaffen, sondern mit gediegener handwerklicher Arbeit. So begriff er seine Aufgabe nicht darin, ein „Kunstbuchbinder" zu sein, sondern ein guter Buchbinder. Alle seine Bestrebungen waren darauf gerichtet, die alte Handwerkstradition wieder zu erwecken. Solide Technik, Echtheit des Materials galten ihm mehr, als eine noch so schöne Deckeldekoration. Mit diesen Grundsätzen aber und einem geübten Geschmack konnte man den bescheidensten Einband zu einem künstlerisch voll befriedigenden Werke guter Handwerkskunst machen, brauchte man sich nicht als Liebhaber auf wenige kostspielige Luxuseinbände zu beschränken, sondern konnte alle seine Bücher handwerklich gediegen und geschmackvoll binden lassen. Mit einem Worte: es konnten wieder Bibliotheken entstehen, aus einem Geiste geboren und ein schönes Ganze darstellend, wo sich in den letzten Jahrzehnten nur mehr oder weniger umfangreiche Bücherreihen wahllos im Einband zusammengefunden hatten. Daß die Frage der Bucheinbandkultur nur so zu lösen war, war Carl Sonntag von vornherein klar. Bei dem großen Bücherbedürfnis der Zeit war eine Bibliothek von Ganzlederbänden selbst für die Reichsten eine Unmöglichkeit. Halbfranzbände, Leinen- und Pappbände mußten hier helfend eintreten und verdienten – technisch gut gearbeitet und geschmackvoll in alle Imitation vermeidendem Material ausgeführt – ganz gewiß dieselbe Liebe und Anerkennung, wie die anspruchsvolleren Luxuseinbände. In diesem Sinne hatte es sich Sonntag gewünscht, Schränke füllen, Bibliotheken gestalten zu können. Die Entwicklung nahm aber leider bereits in der Vorkriegszeit eine diesen Ideen entgegengesetzte Richtung. Das Handwerk kam – kaum wieder entdeckt – durch Industrialismus und Snobbismus aufs neue in Gefahr. Als Gegenbestrebung schloß deshalb Sonntag die ernstlich handwerklich arbeitenden Buchbinder zu einer Gruppe zusammen und gründete mit ihnen den Jakob Krause-Bund, in dem, wie er hofft und wünscht, die Ideen seiner kurzen Tätigkeit weiterleben werden.

Der Stand der Jakob-Krause-Forschung

Von Dr. Arthur Richter, Dresden

Der Ruhm des bedeutendsten deutschen Kunstbuchbinders der Renaissance-Zeit, Jakob Krause, ist verhältnismäßig jung. Während seine Werke schon frühzeitig die verdiente Anerkennung und Bewunderung fanden, war sein Name gänzlich unbekannt. Schon Hainhofer rühmt bei seinem Besuche der kurfürstlichen sächsischen Bibliothek in Dresden 1629 ihre kunstvollen Einbände, Weck (1680) und die Geschichtsschreiber der früheren Königlichen, jetzt Sächsischen Landesbibliothek Clodius (1723), Ebert (1822) und Falkenstein (1839) weisen angelegentlich auf ihre prächtigen „mit Golde überall reichlich ausgezierten" Einbände hin. Aber der Name des Schöpfers dieser Kunstwerke blieb verborgen, bis 1840 der bekannte Bibliothekar Julius Petzholdt in seiner „Literatur der sächsischen Bibliotheken" die beiden Bestallungen Jakob Krauses zum Hofbuchbinder durch den Kurfürst August von Sachsen aus den Jahren 1566 und 1575 veröffentlichte. Dennoch dauerte es fast 40 Jahre, bis der Versuch gemacht wurde, festzustellen, welche Einbände als Schöpfungen Krauses anzusehen seien. Mit Genugtuung stellte Steche 1878 fest, daß der Schweinslederband H. misc. B 3 der Landesbibliothek (Bütner, Epitome christl. Historien 1576) in seiner Rollenpressung das Monogramm und Wappenschild Krauses zeige, also sicher von Krause selbst stamme[1]). Dazu gesellte sich noch ein Schweinslederband, der im Besitze des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe sich befindet[2]).

Dies war der Stand der Jakob-Krause-Forschung, als Berlings Monographie erschien[3]). Berling gebührt das Verdienst, Jakob Krause die gebührende Stellung in der Geschichte des deutschen Kunsteinbandes zugewiesen zu haben. Auf Anregung Dr. Lipperts, des jetzigen Direktors des Dresdner Hauptstaatsarchivs, untersuchte Berling die dortigen Forstzeichenbücher Kurfürst Augusts und stellte auf Grund der Jahreszahlen auf den Einbänden und der Rollen auf den Kapseln fest, daß diese Bände unzweifelhafte Jakob-Krause-Bände waren. Damit vermehrte er aus dem Hauptstaatsarchiv die Zahl der Krause-Bände um 58 mit 43 dazugehörigen Kapseln. In der Landesbibliothek verzeichnete er noch 59 Krause-Bände ohne nähere Begründung. Insgesamt zählte er 127 Bände und 43 Kapseln auf, nach der Art ihres Einbandes 14 Pergamentbände, 16 Schweinslederbände mit dem Signet J. K. in der Rollenpressung und 97 Kalblederbände mit Goldpressung, die eigentlichen Prachtbände Krauses[4]). Von diesen letzteren befinden sich 47 im Besitze der Landesbibliothek.

Bei Erwähnung der Landesbibliothek wies Berling mit Recht darauf hin, daß die Krause-Bände vor allem in der Landesbibliothek, deren Grundstock von der Bibliothek Kurfürst Augusts gebildet wird, zu suchen seien. Aber diese leise Mahnung, den Jakob-Krause-Bänden in der Landesbibliothek nachzuforschen, fand bei den Bibliotheksverwaltungen keinen Widerhall. Freilich bot die Lösung dieser Aufgabe besondere Schwierigkeiten. Zunächst eine rein äußerliche: Ein systematisches Durchsehen der Bücherreihen in der Landesbibliothek, bemerkt mit Recht Berling, kann aus äußeren Gründen nur im Sommer vorgenommen werden; denn die Büchersäle waren damals, und sind es jetzt noch zum größten Teil, nicht heizbar und ohne Beleuchtung. Eine Durchsicht der 600000 Bände von Buch zu Buch könnte daher nur im Sommer bei günstigen Licht- und Temperatur-

verhältnissen durchgeführt werden. Einen anderen Weg aber, die Jakob-Krause-Bände aufzuspüren, schien es nicht zu geben, da Anschaffungsverzeichnisse oder Buchbinderrechnungen aus der Zeit des Kurfürsten August nicht mehr vorhanden sind. Bei meinen Privatstudien zur Geschichte der Landesbibliothek stieß ich über den Forschungen nach der Bibliothek des unglücklichen sächsischen Bibliophilen Grafen Hoym auch auf die Kataloge und Katalogreste, die aus der Zeit des Kurfürsten August erhalten sind, und der Gedanke stieg in mir auf, ob nicht mit Hilfe dieser Kataloge die Jakob-Krause-Frage gelöst werden könne. Soweit es meine dienstfreie Zeit erlaubte, verwandte ich sie dazu, diese alten Kataloge durchzuarbeiten und mit dem jetzigen Bestande zu vergleichen. Über diese Kataloge, ihre Anlage usw. werde ich an anderer Stelle ausführlich berichten, hier sei nur folgendes kurz bemerkt. Wir besitzen noch aus dem Jahre 1574 einen systematischen, in Form eines Schlagwortkataloges verfaßten Katalog, in dem sehr kurzgehaltene Titel auf Nummern eines Kataloges verweisen, der nicht mehr vorhanden ist. Da mit seinen Titelangaben, z. B. „Pars 1, 2, 3 Ciceronis orationum" wenig anzufangen ist, war dieser Katalog für unsere Frage wenig ergiebig. Ein in gleicher Weise abgefaßter Katalog von 1580 dagegen bot schon um so bessere Verwendbarkeit, als seine kurzen Titel auf die Nummern 1–2354 eines Kataloges verwiesen, der noch erhalten ist, und neben einem systematischen Katalog von 1588, von Seb. Leonhart, der aber unvollständig und schlecht geschrieben ist, sich als geeignet erwies, für unsere Frage eine feste Grundlage zu bieten. Dieser Katalog, ein Folioband aus dem Jahre 1580, verzeichnet 2302 Bände, aber aus Katalogresten, die in einer Kapsel des Bibliotheksarchivs verwahrt sind, gelang es mir, noch 5 Bogen zu finden, die den Katalog von Nr. 2303 bis zur Nr. 2595 fortführen. Dieser Katalog ist ohne jede alphabetische oder systematische Ordnung, nur daß die einzelnen Bände nach dem Format in Folio-, Quart- und Oktavgruppen zusammenstehen. Selbst Bände desselben Werkes stehen unter verschiedenen Nummern ganz getrennt voneinander, z. B. Georg Major, Opera, Wit. 1569, T. 1: Nr. 61, T. 2: Nr. 308, T. 3: Nr. 81. Er bringt die Titel von A bis Z ohne irgendeine Auslassung und ohne den Verfasser hervorzuheben. Aber er hat einen Vorzug, der gerade für unsere Frage von Bedeutung ist: Er gibt überall die Art des Einbandes an. Es stellte sich bald heraus, daß die Krause-Prachtbände (Kalblederbände mit Goldverzierung), auf die ich zunächst meine Nachforschungen richtete, unter der Bezeichnung: „Rot Leder verguldet" verzeichnet sind. Von den 2595 Bänden sind 572 mit diesem Vermerk eingetragen. Aber diese sind natürlich nicht alle als Krause-Bände anzusprechen: Widmungsexemplare, gebunden gekaufte Bände sind davon auszuscheiden[5]). Aber mit dieser Einschränkung kann als Grundsatz gelten: alle Bände, die zwischen 1566 und (Herbst) 1578, der Anstellung Caspar Meusers als 2. Hofbuchbinder, erschienen und als in „Rot Leder verguldet" gebunden im Katalog von 1580 verzeichnet sind, müssen als Krause-Bände anerkannt werden, da in dieser Zeit Krause der einzige Hofbuchbinder war. Bei den später erschienenen Bänden von 1579 bis 1585 muß immer die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, daß Caspar Meuser der Verfertiger sein kann. Ob es der Forschung gelingen wird, die Krause-Bände und die Meuser-Bände restlos voneinander zu scheiden – sei es auf kunsthistorischem Wege durch Vergleichung der Entwürfe, der Goldschnitthandarbeit, sei es auf technischem Wege durch Vergleichung der Technik – mag dahingestellt werden. Jedenfalls dürfte dabei auch eine Sammlung der späteren sächsischen Prachtbände nach Krauses Tode (1585) nötig sein, eine Arbeit, die ich auch

bereits in Angriff genommmen habe. Die Tatsache, die bereits Berling[6]) hervorhebt, daß auch nach Krauses Tode die Werkzeuge, Rollen, Stempel Krauses gebraucht worden sind, gestaltet die Krause-Meuser-Frage zu einer sehr schwierigen, wenn nicht unlösbaren.

Obwohl eine beträchtliche Anzahl der „rotledernen, verguldeten" Bände, sei es infolge Abnutzung, sei es infolge Umtausches mit den Brühlschen und Bünau-Bänden oder durch Doublettenverkauf im 18. Jahrh. nicht mehr im Besitze der Landesbibliothek sich befindet, konnten doch noch durch obige Katalogarbeit außer einer großen Zahl Schweinsleder- und Pergamentbänden weit über 200 Prachtbände als Krause-Bände festgestellt werden, die bisher unbekannt und unbeachtet in den übrigen Bücherreihen standen. Erfreulicherweise stellte es sich bei der Sammlung dieser Bände heraus, daß außer dem urkundlichen Katalognachweis auch noch äußere Beweise dafür auftraten, daß diese Bände Krause-Bände seien. Aus den Jahren 1566–1578 stammen allein 171 Bände.

Ich will hier nur 3 größere Gruppen hervorheben. 1. Während Berling (S. 13) betont, daß im Gegensatz zu den Rollen mit J. K. bei den schweinsledernen Bänden die Prachtbände dieses Signet nicht trügen und daß er nur bei einem Kalbleder-Bande das Signet J. K. auf einem Kruzifix gefunden habe[7]), läßt sich bei 16 der neu von mir festgestellten Krause-Bände das Signet J. K. oder J. K. F. (Jakob Krause fecit) nachweisen. Zunächst sind es noch 4 Bände, die auf dem Kruzifix J. K. wie bei dem Berlingschen Bande aufweisen. Sodann findet sich auf den Deckeln von 3 Bänden der 9bändigen Antwerpener Polyglottenbibel (1569ff.) J. K. F. angebracht, zweimal am Kopf, einmal am Fuß des betreffenden Deckels. Und schließlich bleibt die Entdeckung Dr. Glaunings, J. K. F. auf dem Schnitt des Münchener Krause-Bandes, keine vereinzelte Erscheinung: auf dem Schnitt von 9 Bänden ist J. K. F. eingepunzt.

2. Zu diesen 16 sicheren Krause-Bänden gesellt sich eine Gruppe von 52 Bänden, die in dem Majuskelaufdruck des Titels auf den Deckeln statt des Majuskel N ein solches И aufweisen. Da dieses И auch bei 3 Krause-Bänden der obigen 1. Gruppe und bei Biblia 274 (Berling Nr. 153/4) sogar in dem mit der Hand eingepunzten Bibelspruch auf dem Schnitt auftritt, kann diese Typenform geradezu als charakteristisch für Krause-Bände angesehen werden.

3. Bei 138 Bänden findet sich meist anf den Deckeln, bisweilen auf dem Schnitt die Jahreszahl eingeprägt, wann der Band gebunden (nicht wann er gedruckt) wurde. Auf die einzelnen Jahre verteilen sich die Bände folgendermaßen: 1567 3 Bände, 1568 2, 1569 4, 1570 11, 1571 3, 1572 2, 1573 1, 1574 7, 1575 3, 1576 18, 1577 12, 1578 8, 1579 6, 1580 2, 1581 13, 1582 35, 1583 6, 1585 2. Auf die Jahre, in denen Krause der einzige Hofbuchbinder war, fallen also allein 66 sichere Krause-Bände, auch die übrigen später datierten 72 Bände wird man Krause wenigstens so lange zuschreiben müssen, als nicht der Gegenbeweis für Meuser geführt ist. Inwieweit der Rest der gefundenen Prachtbände außer dem Katalognachweis auch durch äußere Beweise, wie Gleichheit der Stempel, der Eckstücke, der Mittelstücke sich als Krause-Werke ausweist, muß an anderer Stelle nachgewiesen werden[8]). Da Krauses Werkzeuge auch nach seinem Tode benutzt worden sind, kann die Gleichheit der Stempel usw. noch nicht als zwingender Beweis dafür angesehen werden, daß ein Krause-Band vorliegt.

Die neugefundenen Prachtbände – sämtlich Kalblederbände mit meist reicher Vergoldung – ermöglichen einen tiefen Einblick in das Kunstschaffen Meister Krauses. Einen bewundernswerten

Reichtum der Entwürfe offenbart hier Krause in den reichvergoldeten Verzierungen der Einbanddeckel. Eine besondere Pracht zeigt sich in der Behandlung der farbigen Goldschnitte[9]). Hier läßt Krause oft seiner Phantasie freien Lauf, bald umgeben farbige Arabesken das sächsische Wappen, bald Blumenranken mit Vögeln, Hasen und Hirschen. Diese Arbeiten, bemerkt Steche, sind in sich vollendete, selbständige Kunstwerke.

Diesen Schatz aus der Prachtbibliothek Kurfürst Augusts allgemeiner Benutzung zugänglich zu machen und zugleich vor den unvermeidlichen Beschädigungen zu schützen, denen die Bände in den Büchersälen ausgesetzt sind, beantragte ich im Februar 1920 die Vereinigung aller dieser Bände zu einer Jakob-Krause-Abteilung und ihre Aufstellung in besonderen Ausstellungsschränken. Trotz Befürwortung der Bibliotheksdirektion wurde dieser Antrag vom Kultusministerium aus finanziellen Gründen abgelehnt. Dank der tatkräftigen Bemühungen des jetzigen Bibliotheksdirektors Prof. Dr. Bollert ist dieser Plan nun gesichert. Die Wilhelm von Baensch-Stiftung bewilligte zu seiner Ausführung 20000 M. Möge diese einzigartige Sammlung sächsischer Kunsterzeugnisse befruchtend und belebend auf das Kunstschaffen unseres Volkes einwirken!

Anmerkungen.

1) Steche, Rich., Zur Geschichte des Bucheinbandes (Leipzig 1878), S. 56, Anm. 58.

2) Brinckmann, Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe (Hamburg 1894), S. 103.

3) Berling, K., Der kursächsische Hofbuchbinder Jakob Krause. (Dresden 1897.)

4) Tatsächlich sind es 128 Bände, da Nr. 147, Theol. ev. gen. 104, aus 2 Bänden besteht, es sind letztere aber nicht Kalblederbände, sondern Schweinslederbände. Demnach sind es 18 Schweinslederbände, aber nur 96 Kalblederbände. Ob die bei Berling auf T. 5 und 6 abgebildeten und die unter Nr. 108—132 angeführten Bände Krause-Bände sind, muß noch eine nähere Untersuchung feststellen. Das Wappen wie die Randleisten kommen z. T. schon auf Bänden vor 1566 vor. — Nach Berlings Veröffentlichung fanden sich noch Krause-Bände in Wien (1), im Berliner Kunstgewerbemuseum (1), in der Preußischen Staatsbibliothek (6?), im Leipziger Buchgewerbemuseum (1) Darmstadt (9?) und vor allem in der Münchener Staatsbibliothek durch die Nachforschungen Dr. Glaunings, vgl. O. Hartig, Die Gründung der Münch. Hofbibliothek, in den Abhandlungen d. Kgl. bayer. Ak. d. Wiss. Philos.-phil. u. hist. Kl. Bd. 28, Abh. 3 (München 1917), S. 91 u. 238 ff.

5) Wir wissen aus Languets Briefen an den Kurfürsten August, daß er für ihn schön gebundene Bände aus Paris besorgt hat.

6) A. a. O., S. 12, Anm. 39.

7) Abbildung bei Zimmermann, Karl, Bucheinbände aus d. Bücherschatze d. Kgl. öff. Bibl. z. Dresden. Lpzg. 1887. T. 15.

8) Eine Sammlung der kleinen Stempel Krauses hat Adam in der Monatsschrift f. Buchbinderei, Bd. 2, 1891, S. 180 ff. gegeben.

9) Während von den Prachtbänden im Hauptstaatsarchiv nur 8 farbigen, 3 einfachen Goldschnitt, die übrigen grünen Schnitt aufweisen, sind die Prachtbände der Landesbibliothek sämtlich mit Goldschnitt geschmückt.

Rundschau

Buchdruck

Aus dem Bericht des Verbandes der Deutschen Buchdrucker über das Jahr 1920 brechen interessante Streiflichter, welche die Lage im Buchdruckgewerbe nach verschiedenen Seiten erhellen. Da zeigt sich zum Beispiel, wie die Mitgliederzahl zunimmt, wie die Arbeitslosigkeit, wenn auch nur langsam, zurückgeht, wie sich die Finanzen bewegen. Es ergibt sich u. a. auch, daß Bayern die höchste Zahl an Streiktagen aufzuweisen hat: danach folgt mit Abstand Berlin, und die übrigen Gaue liegen ganz bedeutend niederer. Interessant scheint mir auch die Statistik der Krankheitsursachen, in der Grippe und Influenza außerordentlich stark an der Spitze stehen, Nervenleiden die zweite und Lungenleiden die dritte Stelle einnehmen. Letz-

tere machen nur noch etwa $8^0/_0$ der Gesamterkrankungen aus und die Bleileiden rangieren schon in einer erfreulich niedrigen Rubrik. Woraus sich ergibt, daß die typischen Berufskrankheiten des Buchdruckers diese Eigenschaft erheblich verlieren und daß der Buchdrucker auch in bezug auf seine Krankheiten ein Normalmensch zu werden beginnt, der sich genau wie jeder sonstige Mitteleuropäer seine Erkältung holt, und der aus der gemächlichen Beschaulichkeit heraus und in die nervenaufreibende Jagd nach dem Vorteil hineingekommen ist, genau wie jener.

Die Unterschiede verwischen sich; und wenn die Gewerkschaftstaktik bewußt auf eine Nivellierung von Lohn und Leistung ausgeht, so ist diese zweifellos auch auf den anderen Gebieten gelungen. Keine besondere geistige, keine besondere körperliche Einstellung mehr, die sich aus dem einzelnen Beruf ergäbe, die Gleichartigkeit der Bedingungen und Voraussetzungen ist schon so weit fortgeschritten, daß ein Aufblühen der persönlichen Note aus der Masse heraus nun bald wieder ganz selbst Ziel des Fortschrittes werden wird.

Einstweilen noch herrschen amtlich die Bedürfnisse der Gleichheit; und der Lohnvorsprung des Verheirateten und des Älteren vor dem Jüngeren wird namentlich von diesem als Unrecht empfunden.

Gleichzeitig allerdings wird auch aus den wirtschaftlichen Verhältnissen heraus argumentiert und Lohnerhöhung nach Maßgabe des wirtschaftlichen Druckes der auf dem Einzelnen lastet, verlangt. Freilich nimmt man hier eine Art Grenznutzentheorie an und will jenen Betrag, der für den wirtschaftlich am meisten Belasteten noch gut ausreicht, auf die Gesamtheit übertragen.

Wiederum gleichzeitig argumentiert man mit der Leistung und will höhere Leistungen besser bewertet sehen.

Es ist hier schwer, ein Ziel zu sehen, wenn man die politischen Ziele außer acht lassen uud nur die wirtschaftlichen in Betracht ziehen will. Ich habe den Eindruck, wie wenn einheitliche, gewerkschaftliche Ziele nicht nur nicht vorhanden wären, sondern gar nicht vorhanden sein könnten, weil sich gerade in der Aufstellung dieser Ziele das Gegenteil der Gleichheit anbahnt, nämlich ein Individualismus der Auffassung, der sich in tausend Gruppen und Grüppchen verästelt und schließlich dazu führt, daß jeder nur immer sich allein mehr für fähig hält, den so unendlich verschobenen Karren aus dem nicht mit Unrecht so wenig beliebten Dreck zu fahren.

Der „Korrespondent" hat in meinen kürzlichen Ausführungen über die Art, wie er die letzte Tarifkampagne vorbereitete, ein Lob herausgehört; ich war darüber verwundert, denn ein Lob ist es doch gewiß nicht, wenn man ausspricht, daß eine gewisse Stimmung nicht in der Allgemeinheit vorhanden war, sondern erst künstlich erzeugt wurde. Es ist vielleicht für den ein Lob, der sich von seinen eigenen Parteigängern vorwerfen lassen muß, er ginge zu sehr auf die Gegenpartei ein. Ich glaube allerdings, daß vom Standpunkt des Unternehmers aus die Taktik des „Korrespondenten" weit gefährlicher sei, als die gewisser Heiß-Sporne, welche sich zwar in manchen Auslassungen recht mostig gebärden, deren Schäumen aber rasch verpufft und die mit ihrem Ungestüm sich selber die Wirkungsmöglichkeit verschütten. In der scheinbar ruhigen, aber zielbewußten Minierarbeit — der „Korrespondent" nennt es: methodische Untergrabung der Prinzipalsstellung — liegt nämlich gleichzeitig auch die Untergrabung weit wichtigerer Dinge für die Allgemeinheit, als es bloß die Prinzipalsstellung ist. Denn es darf doch nicht vergessen werden, daß zwar die Prinzipale ihre eigenen Interessen haben, daß sie aber gleichwohl nebenbei, so gemeine Egoisten oder so kurzsichtige Trottel sie auch sein mögen, doch schließlich diejenigen sind, die die Gesamtgewerbslage berufsmäßig und gewohnheitsmäßig zu beurteilen in der Lage sind. Man untergräbt so lange Prinzipalsstellungen bis — ja bis der Prinzipal die Stellung aufgegeben hat und sich in Sicherheit bringt, während der Stürmer in den eroberten und ausgebrannten Stellungen kaum mehr den alten Kochtopf findet, in dem er seine Suppe wärmen kann.

Es wird ein ewiges Problem bleiben, wie sich der Anteil an einem Produkt gerechterweise zwischen denen verteilen muß, die daran mitgewirkt haben. Der Einzelne wird immer von dem ausgehen, was er selbst für sich wünscht, unbeschadet ob der verbleibende Rest für die andern noch ausreicht.

Je größer die eigenen Ansprüche, desto mehr ist man geneigt, Ansprüche anderer für zu hoch zu halten. Daß der Unternehmer so allgemein viel zu viel verdiene, ist für viele Arbeitnehmer feststehende Tatsache. Zu oft schon sind auch die Behauptungen, bei höheren Löhnen gehe das Gewerbe zugrunde, ad absurdum geführt worden. Wenn jetzt der Wolf wirklich kommt und die Herde frißt, so glaubt man dem schreienden Hirten nicht mehr, und glaubt ihm nicht, wenn die Herde schon mit Haut und Haar gefressen ist. Theoretiker sagen dann, der frühere, niegekommene Wolf sei ein imaginärer Wolf und die Herde tue nur so, als ob sie gefressen wäre. Sie ist bloß praktisch verschwunden, theoretisch bestehe sie sehr wohl noch, da doch ein imaginärer Wolf keine Herde fressen könne.

Wer soll erhöhte Löhne zahlen? Der Verdienst des Unternehmers kann etwas üppiger und etwas weniger üppig sein. Wenn man von den Möglichkeiten, die in der Ausnützung des Materials und in der Einrichtung

liegen, absieht, so sind die Unterschiede zwischen üppig und nicht-üppig nicht so groß, als daß sich daraus auch nur eine einzige der 17 Lohnerhöhungen seit dem Jahre 1916 bezahlen ließe. Es ist eine Binsenweisheit, daß der Kunde den höheren Lohn zahlt, in der Form von höherem Preis. Wobei zu bemerken ist, daß höhere Preise nicht immer und gewiß nicht ausschließlich demjenigen zugute kommen, um dessentwillen sie gemacht werden. Es entstehen durch höhere Preise Nebengewinne, Schwankungen, durch die der Unternehmer unter Umständen Vorteile erhält, ohne daß er sie restlos auf die Ursache, nämlich die Entlohnung, verwenden könnte. Daher kommt es, daß aus vielen Lohnerhöhungen Verhältnisse entstanden sind, bei welchen die Unternehmer noch ihre Rechnung finden, während die Arbeitnehmer gerade deshalb nicht zufrieden waren, weil sie eine Erleichterung beim Unternehmer, nicht aber bei sich selbst zu sehen vermeinten. Und das kränkt ja am meisten, wenn man selber mehr will, und ein anderer erhält es.

Wenn aber Lohnerhöhungen vom Kunden bezahlt werden müssen, so können sie schlechterdings nur dann durchgeführt werden, wenn Preiserhöhungen möglich sind. Wie steht es damit? Die allgemeine Wirtschaftslage befindet sich auf dem absteigenden Ast. Es gibt Leute, die behaupten, die Geschoßbahn sei schon so stark gekrümmt, daß der Einschlag nicht mehr fern sein könnte. Jedenfalls kann man dann, wenn alles abbaut, nicht mit dem Preisaufbau fortfahren, man kann günstigstenfalls noch ein wenig stehenbleiben. Die Beschäftigungslage ist zwar in einigen Großstädten, besonders Berlin, gut, sie trägt aber den Charakter des Vorübergehenden, und sie ist es zweifellos nicht im Durchschnitte. Im Gegenteil, es zeigt sich ein ungeheuerer Hunger nach Arbeit, ausgedrückt in ungeheuer verstärkter Konkurrenz und in ungeheuer starken Unterbietungen. Wer tariflich rechnet, macht die Erfahrungen, daß er unter 10 Kalkulationen bei neunen zu teuer ist. Man befindet sich also auf dem Status, wo man entweder dieser Preisverringerung folgen können muß, oder wo man auf Aufträge verzichtet.

Dazu kommt noch eines. Mit Hängen und Würgen ist die Wirtschaft nun wirklich in die Periode langsamer Verbilligung eingetreten. Soll sie wieder aufgehalten werden? Bisher hat jede Lohnerhöhung infolge ihrer preisverteuernden Wirkung sich selber aufgehoben; und je höher die Löhne wurden, je weniger waren sie ausreichend. Soll die Schraube, die nun ein paar Monate geruht hat, wieder weitergedreht werden? Ich glaube, das Drehen würde so wenig helfen, als es früher geholfen hat. Der Unternehmer, der bei gleichbleibenden Kosten am Preise abbauen helfen will, muß Opfer bringen; der Arbeiter, wenn er das gleiche will, muß es auch, und sei es nur in der Form, daß er seine Kulturwünsche, die er nun schon 7 Jahre zurückgestellt hat, gerade nun noch um ein weniges weiter hinausstellt. Jede Gewaltanwendung aber verschlimmert das Übel auf beiden Seiten. Sie zerstört Werte, die sonst verfügbar waren. Sie erzeugt Erbitterung statt Schaffensfreude und — sie erreicht nichts Dauerndes. Denn sie kann im günstigsten Falle dem einen was nehmen, um es dem anderen zu geben. Sie kann aber nicht die Wirtschaft verändern, sie kann nicht das schaffen, was fehlt.

Diese Gedanken drängen sich notwendig auf, wenn man sieht und hört wie jetzt schon wieder Verhandlungen im Gange sind, ja nicht nur das, wie Forderungen mit Drohungen lieblich vereint ausgestoßen werden, die als Ziel wesentliche neue Lohnerhöhung haben. Einstweilen wurden sie abgelehnt und auch der von Prinzipalsseite merkwürdigerweise herausgeforderte Schiedsspruch wurde durch das „Volk" abgelehnt. Im Gehilfenlager wird mit beiden Armen gebremst; der Zeitpunkt ist nicht günstig. Wartet bis zum Herbst! Die früher zitierte „Minierung der Prinzipalsstellung" scheint darauf zu deuten, daß es früher oder später zu einem Kampfe kommen muß, und das Spiel mit dem Feuer wird auf beiden Seiten so zur Gewohnheit, daß es jeglichen Schrecken verliert. Es ist wie anno 14: man rüstet und rüstet, bis ein kleiner Funken das Pulverfaß zur Explosion bringt, und nach dem ersten Knall jeder müde der endlosen Spannung, mit einem: „na endlich" aufatmet; wie rasch dann der Katzenjammer nachfolgt, ergibt sich auch aus der Analogie. Aber es gibt eben Leute, die im Feuer so lang nur das helle Leuchten sehen, bis sie durch eigenhändige Berührung spüren, daß es auch brennt.

Juli 1921. Dr. Alfred Heller.

Zehn Jahre Bildungsverband der deutschen Buchdrucker

1911 bis 1921

Der Verband der Deutschen Typographischen Gesellschaften bestand im Jahre 1911 bereits acht Jahre aus nur lose zusammenhängenden Vereinigungen unter der Leitung anerkannter Fachgenossen in Berlin. Diese uneigennützige, jedenfalls aber anzuerkennende Arbeit konnte jedoch nicht Früchte tragen, da materielle Mittel fehlten und infolge der belassenen Selbständigkeit der einzelnen Vereinigungen oder nur lose geknüpften Beziehungen zueinander jeder Fortschritt gehemmt wurde. Das Fehlen einer konzentrierten Leitung, die Notwendigkeit des Heraushebens aus dem langsam fließenden Fluß einer gewissen Gleichgültigkeit zu impulsiver Tatkraft, das Zusammenfassen verzettelter Kräfte zum Nutzen aller Fachgenossen, und vor allem das Bestreben,

die Bildungsarbeit auf breiter Grundlage für alle bildungshungrigen Fachgenossen durch Wort und Schrift zu legen, waren die Veranlassung, die auf dem 4. Vertretertage in Kassel im Jahre 1911 unter Führung von Mitgliedern der Leipziger Typographischen Vereinigung zu veränderten organisatorischen Verhältnissen führten. Von diesem Zeitpunkte begann der Aufstieg und der Erfolg.

Was sollten nun die veränderten organisatorischen Verhältnisse sein? Daß andere Persönlichkeiten an die Spitze des Verbandes der D. T. G. traten, damit war es nicht getan. Wer die Psyche der aufstrebenden Arbeiterklasse verstanden hat, wird zugeben müssen, daß in dem gegebenen neuen Programm sich der Impuls schöpferischer, vorwärtstreibender beruflicher Fortbildungsarbeit verkörperte. Regere Anteilnahme an dieser Arbeit, ausgiebige Betätigung und erhoffte Befruchtung eigenen Wissens und Könnens! Dieser lebendige Drang war die eigentliche Triebfeder zu dieser organischen Veränderung. Damit soll nicht gesagt sein, daß die bisherigen Leiter und Berater nicht hätten ebenfalls fruchtbringend gearbeitet; sie waren jedoch bei aller Hochachtung ihrer beruflichen Fähigkeiten und Kenntnisse und bei aller Anerkennung ihrer geleisteten Bildungsarbeit zu sehr verwachsen in dem Geleise althergebrachter Bahnen, wie sie in den Typographischen Gesellschaften in Berlin, Leipzig geübt wurden. Sie waren zu exklusiv, abgestimmt auf einen Kreis höhergestellter oder bereits weit vorgebildeter Fachgenossen, die sich ihr Können sicherten und ergänzten und vielleicht auch so indirekt auf ihre Umgebung in beruflicher Tätigkeit wirkten. Es fehlte ihnen der Schwung, die technische Fortbildung auf den großen Kreis der Allgemeinheit zu übertragen. Jedenfalls verdanken auch die Kollegen dem alten Vorstand sehr viel, und es war sehr bedauerlich, daß diese genannten Gesellschaften sich abseits stellten und sich auf ihren gegebenen Mitgliederkreis beschränkten.

Was hat nun die organisatorische Veränderung seit 1911, also in den letzten zehn Jahren gebracht und was hat sie unter den gegebenen Verhältnissen bringen können? Das Programm, das sich der in Kassel neugewählte Vorstand (Sitz Leipzig) gab, war klar:

> Förderung einer einwandfreien, beruflichen Fortbildung; Steigerung des Leistungsvermögens des einzelnen und damit seiner wirtschaftlichen Selbständigkeit; Festigung und Fortbestand des Verbandes der Deutschen Typographischen Gesellschaften.

Wenn wir nun einen kleinen Rückblick über die letzten zehn Jahre einer Bildungsarbeit in einem geschlossenen Kreise Berufsangehöriger geben, so kann man nicht den Maßstab anlegen an eine gewerkschaftliche Organisation, die mit festen Beitragssätzen, mit Rechten und Pflichten diszipliniſch wirkt. Hier ist die ideale Arbeit Pflicht, und Rechte kann sich jeder nehmen, so viel er will, das heißt, jeder hat das Recht, sich fortzubilden. Die Hauptsache ist, daß sich die Fachgenossen dieses Rechtes mit Fleiß und in großer Anzahl bedienen.

Als der neue Vorsitzende, Bruno Dreßler (Leipzig), die Führung in die Hand nahm, möge er sich wohl der schweren Arbeit bewußt gewesen sein. Es war keine leichte Aufgabe, aus der lose zusammenhängenden Organisation, trotz der idealen Grundanschauung, eine geschlossene und arbeitsfähige zu machen. Die Kollegen im Deutschen Reiche, die zum Teil aus Gleichgültigkeit der Bildungssache fernstanden, fühlten bald den durch die Gehilfenschaft gehenden Impuls neuer Anregung und Betätigung wirken. Mitarbeiter stellten sich zur Verfügung, und die am 1. Juli 1911 mit einem Kassenbestand von M. 40.10, mit einer Mitgliederzahl von 6000 in 86 Vereinigungen übernommene Organisation entwickelte sich prächtig. Zuerst wurde die Organisation selbst befestigt, Reibungen ausgeglichen und die Beitragsfrage geregelt. Mit dem 1. Juli 1911 wurden die „Typographischen Mitteilungen" als wirkliches berufsbildendes Organ ausgebaut. Das Fortbildungswesen wurde auf eine breite Basis gestellt, Fachbücher für Schriftzeichnen herausgegeben, Methode in die Skizzierkurse gebracht, Rundsendungen und Vortragsmaterial in großer Anzahl geschaffen, deren Bezug und Versand bis in die kleinsten Vereinigungen geregelt. Alles war im Fluß. Die Führer und Lehrer hatten wirkliche Arbeit geleistet, die die Fachgenossen in Deutschland wohl verspürten, wenn sie auch über die Größe derselben kaum eine Vorstellung hatten. Das schönste und treffendste Ergebnis dieser Bildungsarbeit konnten wir in geschlossener Einheit auf der Bugra-Ausstellung in Leipzig 1914 erblicken; namentlich die Unterrichtskurse der Vereinigung zeigten den Erfolg des Fleißes und des Könnens der Jahre 1911–1914.

Mit dem Kriegsausbruch und dem schrillen Abschluß der Bugra wurde die Bildungsarbeit wohl gehemmt, aber nicht gestört. Der Kreis der für die Fortbildungssache tätigen Fachgenossen wurde enger. Je schwieriger jedoch die Überwindung entstandener Verhältnisse wurde, um so opferwilliger und arbeitsfreudiger arbeiteten die in der Zentralleitung, in den Kreisen und Vereinigungen zurückgebliebenen Kollegen. Auch diese Krisis wurde überwunden, und schon Ende 1918 machte sich ein regeres Arbeiten wieder überall bemerkbar.

Das Organ des Verbandes der Deutschen Typographischen Gesellschaften, die „Typographischen Mitteilungen", wurde 1911 im Lexikon-Oktav-Format und im mäßigen Umfang bis 1912 als wirkliches Fachblatt herausgegeben. Von 1913 ab erscheint die Fachzeitschrift in Groß-

Quart-Format mit Umschlag und zum erstenmal mit Beilagen, die als Anregung für die Satzausstattung vorbildlich dienten. Diese Erweiterung und Verbesserung der „T. M." fand ihren Dank durch die ganz gewaltige Steigerung ihres Bezugskreises. Von einigen Tausend stieg damit die Auflage 1914 auf 23000. Während des Krieges ging die Auflage zwar auf 10000 zurück, schnellte aber bald wieder auf 24000 heran. Heute sind die „T. M." für jeden vorwärtsstrebenden Berufsangehörigen das beste Bildungsobjekt. In systematischem Aufbau werden die Satz- und Drucktechniken behandelt, werden alle Neuerscheinungen kritisch beleuchtet und durch Artikel über Betriebsführung, Kalkulation und Buchführung die Vorbereitungen für die Meisterprüfung erleichtert. Auch Graphiker von Bedeutung und Künstler kommen zu Wort; Reproduktionen ihrer Arbeiten erleichtern das Verständnis. Besondere Sorgfalt wurde auf das Sprachliche gelegt. Tüchtige, praktisch erprobte Mitarbeiter haben auf diesem Gebiete eine für die Fortbildung aller Fachgenossen segensreiche Tätigkeit ausgeübt. Die Kriegsereignisse stellten an die Schriftleitung neue Aufgaben, da die Kriegsgraphik, die Kriegsdruckkunst und die Bewältigung der Druckherstellung mit den leidigen Ersatzstoffen eine andere Einstellung erforderten. Die Kriegsbände 1914—1918 bilden eine wohl kaum erreichbare Chronik der Kriegsberufskunde.

Die Schwierigkeit der Fortführung der T. M. wurde vergrößert durch die stetig gestiegenen Druck- und Papierpreise. Mehrmalige Erhöhungen des Bezugspreises waren notwendig geworden. Der heutige Preis von M. 1.25 für das Einzelheft (nur für Mitglieder) ist bei seiner Ausstattung und der sorgfältigen Satzherstellung immer noch als ein geringer zu bezeichnen. Der Postbezug stellt sich auf 5 M., durch Kreuzband auf 6 M.

Mit der Herausgabe der „T. M." wurde der Grundstock zum Eigenverlag geschaffen. Bereits seit 1912 erscheinen der Deutsche Buchdruckerkalender und das Buch über die Kalkulation, in weiterer Folge Lehrbücher über Schriftschreiben. Neben einer weiteren größeren Anzahl Fachbücher, die durch technische Kommissionen vorher geprüft worden sind, ist dem Verlag des Bildungsverbandes, wie der Verband der Deutschen Typographischen Gesellschaften seit Anfang 1920 heißt, ein Sortimentgeschäft und ein Verkauf von Fachwerkzeugen eingegliedert worden, die im letzten Jahre einen annehmbaren Umsatz erzielen konnten.

Ein größeres und wertvolles Verlagsunternehmen ist der im Jahre 1920 begründete „Jungbuchdrucker", der zu einem wahren Freund der Buchdrucker-Jugend geworden ist. Er wird in nahezu 13000 Exemplaren gelesen. Die beigegebenen Vorlagen bieten für das Entwerfen und Schriftschreiben eine wahre Fundgrube.

Der Bildungsverband der Deutschen Buchdrucker ist in 17 Kreise eingeteilt, die in rühriger Arbeit die Zahl der angeschlossenen Vereinigungen auf die Höhe von 343 bringen konnten. Vororte dieser Kreise sind: Berlin, Breslau, Bielefeld, Danzig, Dresden, Erfurt, Essen, Frankfurt a. M., Görlitz, Hamburg, Karlsruhe, Köln, Leipzig, Magdeburg, München, Nürnberg, Stuttgart.

Die Fortbildungsarbeit in den Vereinigungen wird in der Hauptsache geübt durch Vorträge allgemeiner und berufstechnischer Art, durch Besichtigungen von Sammlungen und Etablissements, durch Unterrichtskurse in deutscher und fremder Sprache, im Skizzieren, in Schriftschreiben, in Kalkulation, in Buchführung, in Farbenlehre und Maschinenkenntnis, durch Ausstellung von Anschauungsmaterial und Besprechung von Erzeugnissen aller Druckverfahren. Das von der Zentralleitung unterhaltene Rundsendungswesen mit den Unterabteilungen: Allgemeine Drucksachen, Flachdruck, Tiefdruck, Offsetdruck, Farbendruck (Buchdruck), Geschäftsdrucksachen, Kataloge, Schriftgießereierzeugnisse, Unterricht (Schülerarbeiten, Kursusarbeiten aus Lehrgängen im Skizzieren und Entwerfen, Wettbewerbe, Fachschulmappen), Vereinsdrucksachen, Zeitungen, Inserate u. a., sowie eine größere Anzahl von Manuskriptvorträgen, die bei Mangel von Referenten wertvolle Dienste leisten, und mit Ausstellungstafeln oder Lichtbildern verliehen werden, sind in den Vereinsabenden der Vereinigungen zu wertvollem Dienst bereit. Eine Fülle von Material wird hier zusammengetragen und weiter ergänzt.

Zum Schluß möchte ich noch eine gedrängte Übersicht über die organisatorische Entwicklung des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker geben:

	Angeschlossene Vereine	Zahl der Mitglieder	Bezieher der „T. M."
1911	106	6706	2000
1912	118	7351	2500
1913	157	9720	11000
1914	205	12469	22000
1914 Juli	211	13265	23000
1915	160	6297	15000
1916	154	3500	10000
1917	156	3229	10000
1918	159	3465	11000
1919	267	15024	20000
1920	343	20343	24000

In ganz kurzen Strichen ist hier der Versuch gemacht worden, das Werden, Gedeihen und die Erfolge des Bildungsverbandes in den letzten zehn Jahren zur Anschauung zu bringen. Der Bildungsverband ist heute kraft eigener,

oftmals mühseliger Arbeit zu einem wichtigen Faktor des Berufslebens geworden. Nachdem auch eine gesicherte geschäftliche Grundlage vorhanden ist, wird der Bildungsverband seine gegebenen Richtlinien weiter verfolgen können. Unverdrossenheit, Zähigkeit und hoher Opfermut haben hier Großes geschaffen, und deshalb kann ein Rückblick auf das Jahrzehnt seit Kassel jeden Berufsgenossen nur mit Freude erfüllen. Nicht mit Ziffern kann der Erfolg auf dem Bildungsgebiete nachgewiesen werden, aber der Nutzen für das Gesamtgewerbe steht unverlöschlich mit kräftigen Lettern im Buch der Zeitgeschichte. E. Hallupp.

Schriftgießerei

Das geschäftliche Leben und Treiben im Schriftgießereigewerbe bewegt sich gegenwärtig wieder in ruhigeren Bahnen, nachdem es, namentlich kurz nach der Revolution, einem starken Ansturm von Forderungen aller Art, besonders aber von Lieferung von neuem Material nicht genügend entsprechen konnte. Die Verhältnisse haben sich zum Besseren gewendet; der Markt ist zwar immer noch gut beschäftigt, aber die Hochflut ist vorüber.

Neue Erzeugnisse sind bis jetzt kaum erschienen, wir werden Gelegenheit haben, im nächsten Bericht darauf zurückzukommen. Hoffmeister.

Die Lage im Buchhandel

Die nunmehr eingetretene stillere Geschäftszeit bietet den Prinzipalen und Angestellten im Buchhandel willkommene Gelegenheit zur Erholung. Die beiden Erholungsheime in Nord und Süd haben zu diesem Zwecke ihre Pforten bereits aufgetan. Auf das kommende Herbst- und Wintergeschäft beginnt man sich vorzubereiten, namentlich im Verlage, wo es sich darum handelt, rechtzeitig mit den Herbstneuigkeiten fertig zu werden.

Berufspolitisch wichtig ist die inzwischen getroffene Entscheidung über die geplante Reform der Rechtschreibung. Den z. T. sehr energischen Protesten interessierter Kreise dürfte es zuzuschreiben sein, daß es einer kleinen, scheinbar aber einflußreichen Gruppe radikaler Reformer nicht gelungen ist, ihre Absichten durchzusetzen und dem Buchhandel unabsehbaren Schaden zuzufügen. Mag damit der Gedanke einer Reform der deutschen Rechtschreibung auch nicht aufgegeben sein – aufgeschoben ist bekanntlich nicht aufgehoben –, so bedeutet doch die Zurückstellung der Reform eine große Beruhigung für den Buchhandel und auch für viele Eltern, deren Kinder die Schulen besuchen.

Ist dieses eine Gespenst glücklich gebannt, so droht dafür noch immer ein anderes, in seiner Art vielleicht noch gefährlicheres, die Kulturabgabe, ein Projekt, auf dessen Unsinnigkeit schon in diesen Berichten wiederholt hingewiesen worden ist. Seine Verwirklichung würde nichts Geringeres, als eine Verteuerung aller Bücher und Musikalien um 10% bedeuten, die den Autoren gleichsam als Extrahonorar oder Wirtschaftsbeihilfe zugute kommen sollen. Die treibende Kraft ist ein Herr Hofrat Dr. Rösch, der durch seine dem Musikalienhandel gegenüber an den Tag gelegte feindliche Gesinnung bekannt ist. Der Stand dieser Angelegenheit geht aus einer kürzlich veröffentlichten Mitteilung des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler hervor. Danach wurde der Plan am 16. Febr. erstmalig im Unterausschuß des Reichswirtschaftsrates verhandelt. Am 2. März teilte ihn Herr Dr. Rösch im Auszuge den „Münchener Neuesten Nachrichten" mit. Der Buchhandel, dessen wirtschaftliche Existenz durch diese eigenartige Sonderbesteuerung aufs härteste betroffen werden würde und der außerdem das ehrenvolle Amt des Steuerhebers übernehmen sollte, wurde nicht gefragt. Erst am 11. April teilte Herr Dr. Rösch dem Börsenverein mit, der Unterausschuß des Reichswirtschaftsrates habe in seiner Sitzung vom 5. April beschlossen, „zunächst über einen Teil der technischen Vorfragen, die sich auf die Kalkulation der Herstellung und des Vertriebes von Werken im Buch-, Musik- und Kunsthandel beziehen, Sachverständige zu den weiteren Beratungen hinzuzuziehen." Der Börsenverein wurde um die Entsendung seines Ersten Vorstehers, des Herrn Hofrat Dr. Arthur Meiner, sowie um die eines Vertreters des Sortimensbuchhandels gebeten. Als solcher wurde vom Börsenverein Herr Paul Nitschmann, der Erste Vorsteher der Buchhändlergilde, vorgeschlagen, während der Deutsche Verlegerverein auf besonderes Ersuchen als Sachverständige die Herren Fritz Th. Cohn in Firma Egon Fleischel & Co. in Berlin, Dr. Willrath Dreesen (Philipp Reclam jun. in Leipzig) und Dr. Walter de Gruyter (Vereinigung wissenschaftlicher Verleger, Berlin) als Sachverständige in Vorschlag gebracht hatte. Diese fünf Herren erhielten eine von einem Fragebogen begleitete Einladung zu einer auf den 30. April anberaumten Sitzung des Unterausschusses des Reichswirtschaftsrates. Der Fragebogen enthielt eine Reihe von Fragen, deren Beantwortung von jedem Kaufmann als eine ungehörige Zumutung betrachtet werden muß. Die Sachverständigen kamen bei einer Vorberatung zu dem Ergebnis, daß ohne langwierige, in der kurzen Frist zwischen Einladung und Sitzung unmögliche Erhebungen die wesentlichen dieser Fragen kaum für einzelne Werke, geschweige denn für ganze Geschäfte oder gar für den ganzen Buchhandel so beantwortbar seien, daß all-

gemeine, für die sachliche Begründung einer beabsichtigten Gesetzgebung geeignete Ergebnisse erzielt werden könnten; daß ferner die Beantwortung nur unter Preisgabe von Geschäftsgeheimnissen möglich sei und dies ohne irgendwelche Gewähr der Verhinderung des Mißbrauchs; denn eine Schweigepflicht der Mitglieder des Reichswirtschaftsrates bestehe nicht. Dementsprechend erklärten die Sachverständigen des Buchhandels in der Sitzung des Unterausschusses des Reichswirtschaftsrats am 30. Mai, daß jeder Versuch einer Beantwortung des Fragebogens zur Voraussetzung die Erörterung des ganzen Planes der Kulturabgabe haben müsse. Jedes Eingehen hierauf wurde aber den Sachverständigen verwehrt. Daraufhin lehnten diese die Beantwortung des Fragebogens ab und wurden entlassen.

Nach dem Vorhergegangenen kann das Verhalten der Delegierten nur gebilligt werden. Man hätte mit diesem Abgange aber auch die Erklärung verbinden können, daß das ganze Projekt der Kulturabgabe für den Buchhandel überhaupt nicht diskutierbar sei und in jeglicher Form von ihm abgelehnt werden müsse. Auch das übrige Buchgewerbe hätte in nicht mißzuverstehender Weise sich dem Proteste anschließen sollen. Denn die wirtschaftlichen Gefahren, die ihm aus einem solchen Gesetze erwachsen müssen, sind unübersehbar, wenn man bedenkt, daß in dem verarmten Deutschland in fast allen Ständen und Volksschichten das Interesse für das Buch, das von jeher mit geringen Ausnahmen ein Luxusartikel war, bedenklich nachzulassen beginnt. Daß eine Verteuerung um 10% auf der ganzen Linie eine erhebliche Verschlimmerung der Lage im Gefolge haben müßte, muß jedem Einsichtigen klar sein, auch den Schriftstellern, denen bei weiteren Stockungen und Erschwerungen des Bücherverkaufes der Lockvogel einer „Kulturabgabe" zum Verhängnis werden würde. Auch wären die Folgen eines solchen Präzedenzfalles in der Gesetzgebung für andere Handels- und Gewerbebetriebe gar nicht auszudenken. Ehe demnach eine solche Vorlage vor das Reichsparlament kommt, erscheint es empfehlenswert, daß sich alle Betroffenen — und das sind sämtliche Zweige des Buchgewerbes — in geschlossener Front zur Abwehr zusammenfinden.

Eine der Hauptsorgen maßgebender Kreise des Verlagsbuchhandels bildet nach wie vor die Aufhebung sog. Sortimenter-Teuerungszuschläge und die Wiedereinführung des festen Ladenpreises. Nachdem es gelungen war, für wissenschaftliche Literatur zwischen Verlags- und Sortimentsbuchhandel eine Vereinbarung zu treffen und die Teuerungszuschläge im allgemeinen in Wegfall zu bringen, schien es nur noch der Verhandlungen und des Abschlusses von Verträgen zwischen den beteiligten Berufsorganisationen zu bedürfen, um für das schönwissenschaftliche und populärwissenschaftliche Buch zu dem gleichen Übereinkommen zu gelangen. Damit wäre das schwierige Problem der Abschaffung der Sortimenter-Teuerungszuschläge im Kerne gelöst gewesen, und die Kantate-Hauptversammlung des Jahres 1922 hätte auf diesen Grundlagen ein für den Gesamtbuchhandel gültiges Gesetz schaffen können. Daß man sich in diesen Erwartungen getäuscht hat, liegt nicht am bösen Willen einzelner, sondern an der allgemeinwirtschaftlichen Lage des Buchhandels, die durch das Londoner Abkommen und die sich aus ihm ergebenden Belastungen aufs neue schwer bedroht wird. Die Organisation der Sortimentsbuchhändler, die Deutsche Buchhändlergilde, deren Vorstand sich anfangs mit dem Abschluß auf die Abschaffung der Teuerungszuschläge abzielender Verträge einverstanden erklärt und sogar an deren Vorbereitung mitgewirkt hatte, ist ganz plötzlich anderen Sinnes geworden und lehnt den Abschluß solcher Verträge ab mit der Begründung, daß man unter den gegenwärtigen Verhältnissen bezüglich der Preisbildung im Buchhandel Verpflichtungen für längere Zeit nicht eingehen könne, zumal da auch ein Teil der Verleger den Wegfall der Teuerungszuschläge ablehne und sich innerhalb der Gilde keine Mehrheit für deren Abschaffung ergeben habe. Wenn man bedenkt, daß inzwischen zahlreiche Einzelvereinbarungen zwischen Verleger- und Sortimentergruppen sowie zwischen einzelnen Verlegern und Sortimentern getroffen worden sind, so kann man sich ein Bild machen von der dadurch hervorgerufenen neuen Preisverwirrung im Buchhandel. Für das allgemeine Ansehen des Buchhandels kann dieses Durcheinander sich begegnender und entgegenwirkender Kräfte natürlich nicht förderlich sein. Es erscheint daher wünschenswert, daß die Spitzenorganisation, der Börsenverein der Deutschen Buchhändler, schlichtend eingreift, zum mindesten aber zu verhüten weiß, das der entstandene innere Konflikt im Buchhandel sich unnötig verschärft. Die Handhabe dazu bieten die Beschlüsse der letzten Kantate-Hauptversammlung, die eine Aufrechterhaltung der Notstandsordnung in letzter Fassung vorsehen, wenn es nicht gelingen sollte, zu einer Einigung zu gelangen.

Möglicherweise hat auch die drohende Kulturabgabe das ihrige zu dieser Entwicklung der Dinge beigetragen. Denn es ist gewiß ein verdrießlicher Gedanke, daß an Stelle von Aufschlägen innerhalb des Buchhandels, deren wirtschaftliche Notwendigkeit gegeben war, solche in Form einer von außen kommenden unerhörten Sonderbesteuerung treten könnten, sobald das schwierige Werk der Abschaffung des Sortimenterteuerungszuschlages beendigt wäre. Taktisch könnte es demnach richtiger sein, wenn der Buchhandel die

Beseitigung aller Sortimenterzuschläge erst dann wieder energisch aufnehmen würde, wenn das Gespenst der Kulturabgabe endlich beschworen ist. Kurt Loele.

Bibliophilie-Chronik

Die Drucklegung von [Band-] Katalogen öffentlicher Bibliotheken und von solchen privater Bibliotheken ist dadurch hauptsächlich unterschieden, daß ausschlaggebend bei jenen die ökonomischen Tendenzen zu sein pflegen, während diese hierin meist einen freieren Spielraum haben. Allerdings, nicht allein ökonomische Tendenzen einer Herstellungskosten-Verringerung wegen, sondern der besseren bibliothekstechnischen Ausnutzung des Katalogs wegen. Wenn etwa die Einschränkung des gemischten Satzes auf einige begrenzte und bestimmte Druckweisen ihn dem glatten Satz nähert, so mögen dadurch für umfangreichere Werke auch die Unkosten sich wesentlich mindern. Weit wichtiger jedoch ist es, daß in einer derartigen Vereinfachung des Katalogdruckes seine Verwendungsvervielfachung liegt, die bibliographischen Einheiten, die ihn bilden, sind desto vielseitiger zusammensetzbar, je gleichmäßiger sie sind. Allerdings ist diese Beachtung der Ausnutzungsmöglichkeiten eines Katalogdruckes des öfteren nur ein bibliothekarisch praktisches Verlangen. Man begegnet deshalb zum Beispiel häufig einem zweispaltigen Satz, weil der Bandkatalog ebenfalls die Elemente der Zettelverzeichnisse zu liefern hat und das Kartothekformat das Normalformat ist. Dazu kommen die Gewohnheiten lexikalischer Typographie. Aber, eine Beobachtung, die auf die bei der Drucklegung des Kataloges einer Privatbibliothek gemachten Voraussetzungen hinweist: ist das Druckbild, das solcher Art die Aufnahme eines Buches wiedergibt, wirklich das beste hier erreichbare? Die Persönlichkeit eines Sammlers zeigt sich in der Anordnung seiner Bücherei, die Persönlichkeit eines Buches ist in seinem Titel typographisch individualisiert. Beides soll der Katalogdruck einer Privatbibliothek nicht bloß erhalten, sondern noch deutlicher erkennbar machen. Er soll, soweit ihn nicht andere Einschränkungen daran hindern, neben dem Nutzzweck, dem er dient, ästethisch die bibliographische Phantasie reizen. Der Idealkatalog einer Privatbibliothek, soweit seine Ausstattung bei der Drucklegung in Betracht zu ziehen ist, wäre daher derjenige, dessen feine typographische Gliederung die Anordnung des Ganzen in seinem Zusammenhange, die Art der Sammlung selbst veranschaulicht und dabei doch die Beschreibung eines jeden einzelnen Buches typographisch auszudrücken versteht. Die Grenzen, die hierbei nicht verletzt werden sollen, sind die eines reinen typographischen Stils. Sonst ließe sich aber wohl ein Katalogdruck ausdenken, der in das Rahmengefüge einer mit Anmerkungen begleiteten Bücherliste, historische Lettern verwertend, die einzelnen Titel, sie druckgeschichtlich kennzeichnend, einsetzt. Natürlich nicht in buntester Abwechslung der Vorlagenzufälligkeit, sondern in einer gewissen Regelmäßigkeit, die ebenso auf Ursprungsort und -zeit der beschriebenen Bücher verweist, wie auch deren Drucksonderheiten berücksichtigt. Das im einzelnen auszuführen, möge einer späteren Gelegenheit vorbehalten bleiben, einstweilen sei, um ein Beispiel zu nennen, das nach seiner Anlage, obschon nicht ganz und gar nach seiner Ausführung hierhergehört, auf den ersten ‚Katalog eines Bibliophilen' Eduard Grisebachs [Leipzig, W. Drugulin: 1894] hingewiesen. Der Katalog der Büchersammlung Leopold Hirschberg (Eine Ergänzung zu dessen Erinnerungen eines Bibliophilen. [Berlin-Wilmersdorf, Bibliophiler Verlag O. Goldschmidt-Gabrielli: 1920]) hat, um ein gleichmäßiges Satzbild zu erreichen, die Bequemlichkeit des Handbuches und Nachschlagewerkes verloren gehen lassen, die bibliographisch-bibliothekarische Zweckmäßigkeit aufgeopfert. Die Anmerkungen sind in den Anhang verwiesen worden, die Verweisungszahlen auf sie wirken wie die Katalognummern. Das ist nicht gerade die glücklichste Art, einen Bibliothekskatalog zu drucken. Herr Hirschberg hat in der von ihm beschriebenen Sammlung den Begriff der Erstausgabe mit dem der ersten Gesamtausgabe verbunden. Auch das ist ein etwas willkürliches Verfahren, da die ersten Gesamtausgaben nicht immer die besten und vollständigsten sind, da zudem für manche Autoren überhaupt noch keine Gesamtausgaben vorhanden waren, so daß der Sammler mit den Einzelausgaben Ergänzungsreihen bilden und für den eigenen Gebrauch sich eine sehr persönliche Supplementtheorie bilden mußte. Doch jeder Sammler hält nun einmal sein Steckenpferd für das beste und es ist jedenfalls belehrend genug, einmal in derart bequemer Form die alten deutschen Gesamtausgaben zusammengestellt zu finden. Verfasser und Verleger verdienen Dank, daß sie die geringe Zahl gedruckter Kataloge deutscher Privatbibliotheken mehrten und ein neues Muster lieferten, das für seinen Bedarf zu prüfen kein Buchfreund unterlassen wird. Durch seine sorgfältige Bearbeitung ist dieses beschreibende Büchereiverzeichnis dazu ein nützlicher Ratgeber in der bibliographischen Bibliothek geworden.

Die Ausstattung von Büchern über Bücher, seien es nun Kataloge oder sonstige Schriften, hat eine hauptsächliche Schwierigkeit hierin, daß, wie auch in dieser Bibliophilie-Chronik, ständig von Einzelheiten und Sonderheiten eines Stückes gesprochen wird, das dem Leser derartiger Ausführungen oder Listen womöglich ganz und gar un-

bekannt ist, so daß er es sich beim besten Willen nicht vorstellen kann. Er muß es eben erst selbst sehen. Deshalb sind die Abbildungen, sie sind auch reproduktionstechnisch vorzüglich, des stattlichen Bandes, in dem einer der besten Förderer und Kenner schwedischer Buchkunst deren neuere Geschichte behandelt, ein sehr wichtiger Behelf für den Benutzer. Das ist eine Binsenwahrheit, die besonders erwähnt wird, um auf die Anordnung und die Art zu verweisen, in der die Wiedergaben von Buchseiten und ähnliche sonst vielfach lediglich als schmückende Zugabe benutzte Bilder in den Text eingestellt wurden, um seine Ausführungen zu belegen und zu erläutern. Wer ein praktisches oder theoretisches Interesse an den buchgewerblichen Dingen hat, versäume nicht, die Bekanntschaft eines Werkes zu machen, das in der Form einer Vereinigung älterer und neuerer Aufsätze die Ergebnisse langjähriger Erfahrungen und Forderungen mitteilt, die aus wohlüberlegten Anschauungen über die Buchdruckerkunst hervorgegangen sind. [Svensk Bokkonst. Studier och anteckningar över särdragen i svensk bokstavsform och svenskt typtryck. Med omkring 140 avbildningar. Av Hugo Lagerström, Bogtryckare. Stockholm: 1920.] Eine ähnliche aus dem vollen schöpfende Leistung bietet Anker Kyster in den anmutigen Heften, in denen er einen Buchbinderei-Lehrgang für die Schüler der Fagskolen for Boghaandvaerk in Kopenhagen entwirft. [Om Inbinding af böger. Köbenhavn, Gyldendalske Boghandels Sortiment: 1920.] Unterhaltsam geschrieben, den belehrenden Kathederton vermeidend, wenden sie sich ebenso an den Fachmann, wie an den Liebhaber.

‚Abbildungen' sind durch die modernen Reproduktionstechniken außerordentlich erleichtert und die Buchbilder durch sie außerordentlich vermehrt worden. Nicht gerade immer zum Vorteil weder der Abbildungenausführung noch des Abbildungenzweckes. Die ‚Bebilderung' eines Buches wurde häufig zu einer einfachen Rechenaufgabe: so und so viele Quadratzentimeter sollten ge- und verbraucht werden, damit das Buch so und so viel Illustrationen zählte. Aber keineswegs bloß dem Buchgewerbe und dem Buchhandel ist hieran Schuld zu geben. Auch recht viele Schriftsteller verstanden es nicht oder nur wenig, ein Werk zu illustrieren. An und für sich ist die Auswahl von Bildern, die, einen Text ergänzend, sich ihm verbindet, schon schwierig, das Aussuchen der hierfür bestgeeigneten Vorlagen selbst. Dann müssen diese in die richtigen Beziehungen zueinander gebracht und auch so gewählt werden, daß sie als Druckvorlagen gute Wirkungen erzielen. Die authentische oder dokumentierende Illustration, nur von ihr ist hier die Rede, muß ein brauchbares ikonographisches Material sammeln und es brauchbar vorlegen. Das ist eine Kunst, deren Meister sich oft in der Beschränkung zeigt. Lieber weniger Bilder, aber dafür sie in guter Vervielfältigung und in gutem Zusammenhange mit dem Werk selbst, dem sie zugehören und mit anderen bekannten, bereits bestehenden Veröffentlichungen. Und dazu auch die Belege, die eine Nachprüfung solcher Bildzitate gestatten. Der Abbildungenüberfluß hat die Gegenwartsleser nicht allein verwöhnt, er hat sie auch der Benutzung der Bilder entwöhnt. Will man den Abstand ermessen, der zwischen einst und jetzt durch Photographie und photomechanische Reproduktionstechniken entstanden ist, dann blättere man etwa in den Eckermannschen Unterhaltungen mit Goethe, wie da der auf die Graphik beschränkte Kunstsammler den Stoffgehalt seiner Blätter nach Kunstwerken würdigt, nicht lediglich ihren Griffelkunstwert. Und man stelle sich vor, welche Freude Goethe wohl an einem unserer guten Kunstbücher gehabt hätte, die in einem Bande einen Bilderschatz vereinen, der in seinen Tagen in kostbaren Folianten, in kostspieligen Mappen zu suchen war. Sind die eben für eine ausreichende Bearbeitung der Buchbilder gemachten Voraussetzungen vorhanden, ist vor allem deren ganz und gar nicht, gerade bei Kunstbüchern ganz und gar nicht zu unterschätzende wissenschaftliche Zuverlässigkeit gegeben, dann darf der anspruchsvollste Buchfreund um so mehr zufrieden sein, als er nicht allzuhäufig in eine solche Verlegenheit kommen wird. Aber auch der Bücherschimpfer aus Gewohnheit und Grundsätzen wird schwerlich an der von Karl Scheffler und Curt Glaser im Insel-Verlag-Leipzig begonnenen Buchreihe „Deutsche Meister" etwas auszusetzen haben. Die Absicht dieser Sammlung, die bedeutendsten bildenden Künstler deutscher Vergangenheit in kunstwissenschaftlisch bearbeiteten und kunstwissenschaftlich mit Bildern erläuterten Monographien zu behandeln, ist ebenso vortrefflich wie ihre Ausführung und schon der erste Band [Curt Glaser, Lukas Cranach] bestätigt die gute Meinung, die das Unternehmen von sich erweckt. [Nebenbei sei auch kurz noch vermerkt, daß diese Biographie die einzig wissenschaftlich zuverlässige ist, die für einen nicht in kunsthistorischen Spezialstudien sich auskennenden Kunstliebhaber verwendbar wird, zumal da die Ergebnisse der in ihr verwerteten Forschungen mit der gebotenen Vorsicht für die Betrachtung des Künstlers auf einen neuen Standpunkt führen.] Ähnlich aus der vollen Beherrschung des Stoffes ist ein anderes dokumentierend illustriertes Buch im Entstehen, das — endlich — die berühmteste deutsche Autobiographie, Goethes Dichtung und Wahrheit, methodisch mit den zu ihrem Verständnis wichtigen Abbildungen ver-

steht. [Goethe. Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Erster Teil. Mit 72 Wiedergaben aus den Sammlungen des Frankfurter Goethe-Museums, Bild-Erläuterungen und Nachwort herausgegeben von Otto Heuer. Frankfurter Verlags-Anstalt A.-G., Frankfurt a. M.: 1921.] Mit vollen Händen würde ein nicht so genauer Kenner der geschichtlichen Grundlagen dieses Werkes, wie es der Leiter des Frankfurter Goethe-Museums ist, Bilder über die Buchseiten verstreut haben, wenn sie nur einigermaßen passend schienen. Was hier geboten wird, ist weniger und doch mehr. Da ist die Bedeutung eines jeden Bildes, die ihm seinen Platz im Buche anwies, nach seiner Richtigkeit im einzelnen und im größeren Zusammenhange erprobt, und die am Ende zu den Bildern gegebenen sachlichen Erläuterungen, die prunkendes Spezialistentum verschmähen, zeigen, wieviele wissenschaftliche Bestimmungen die Beurteilung der Bildbeigaben erforderte. Einer alten Tapete im Goethe-Hause ist der Pappband-Überzug des geschmackvoll ausgestatteten Buches nachgebildet worden. Das ist diesmal eine historische Reminiszenz. In unserer buntpapierfreudigen Gegenwart möge es auch einen Hinweis auf den Tapetendruck geben, dessen Vorlagen für die Buntpapiermuster im Geschmacke des achtzehnten Jahrhunderts eine willkommene Ergänzung sein würden.

Der deutsche Büchermarkt hat sich erheblich verändert, seitdem die Leipziger Buchweltausstellung etwa mit dem Zehnpfennighefte und dem Hundertmarkbande die Gegensätze seiner Leistungsfähigkeit bezeichnete. Die Liebhaberausgabe ist meist zur Luxusedition geworden, die Bücher eines populären Preises kosten etwa so viel, wie 1914 die Liebhaberausgaben und die eigentlich fachwissenschaftlichen Werke, wofern sie nicht gerade allgemein benutzte Handbücher sind oder irgendwie sonst mit einem größeren Absatzgebiete rechnen können, werden überhaupt nicht mehr veröffentlicht. Für sie zeigen sich schon manche resignierenden Umstellungsversuche: es werden allerlei Versuche gemacht, größere Werke autographiert herauszugeben und diese Versuche dürften weiterführen. Dabei könnte die Kalligraphie sehr hilfreich werden, sehr viel hilfreicher, als vielleicht der Buchdruckerei erwünscht sein wird. Denn ihre Ausbreitung wird die Berufsschreiber schaffen und die vielfachen Bequemlichkeiten, die sich solcherart bei der ‚Reinschrift' eines wissenschaftlichen Buches für Vervielfältigungszwecke ergeben, können sie, mit dem Buckdruck verglichen, unter Umständen diesem vorziehen lassen. Schwierige Texte und Textanordnungen sind leichter abzuschreiben als abzusetzen, die Ausstattung mit Bildern macht auch keine Schwierigkeiten, die Umdruckverfahren gestatten größere Auflagen. Kurz und gut, aus den Notbehelfen und den Spielereien, zwischen denen sich gegenwärtig noch die Veröffentlichung ‚geschriebener' Werke bewegt, kann eines schönen Tages das erste gewerblich und geschäftlich groß angelegte Schreibereiunternehmen entstanden sein. Wenn man etwa Curt Morecks Novelle Der Flammende in der Ausgabe liest, die von Will Weber für die Dominadrucke des Verlages Walter Seifert [Stuttgart und Heilbronn: 1921] in altitalienischer Minuskelschrift geschrieben, mit Zinkzeichnungen von E. R. Vogenauer geschmückt und vortrefflich von Carl Winter in Heidelberg gedruckt worden ist, deutet das Wohlgefallen, das diese buchgewerbliche Leistung auslöst, schon über die Liebhaberausgaben von Dichtungen hinaus. Man erwägt bereits, welche Werke man nachschaffenden Schreibern anvertrauen würde, wie und inwieweit sie mit den Buchdruckern einen Wettbewerb eröffnen, wo sie sich ihm überlegen zeigen könnten. Eine neue Buchhandschriftenzeit ist nicht im Entstehen, die Grenzen der Kalligraphie-Typographie sind für die ökonomische Quantitätsleistung mit denen der Gieß- und Setzmaschine nicht zu vergleichen. Ästhetische Probleme beschäftigen die Buchdruckerkunst und die Schreiberkunst in ihren Bestrebungen, buchkünstlerische Wirkungen zu schaffen, allzusehr versagen sie sich noch den praktischen Problemen der Durcharbeitung eines Werkes für dessen anschaulichste Buchform. Will man die typographische Bearbeitung eines Textes studieren, dann greife man zu dem ansehnlichen von Poeschel & Trepte-Leipzig gedruckten Bande mit dem Titel: Zwölf Berlinische Geschichten aus den Jahren 1551–1816. Erzählt von E. T. A. Hoffmann. Nach der Folge der Handlung zusammengestellt und erläutert von Hans von Müller. Mit zehn Bildbeigaben. München, Georg Müller: 1921. Die Anregungen, die er gibt, sollten nicht nutzlos bleiben. Und wenn die Herausgeber und Verfasser auch nicht überall in gleicher Art die Bearbeitung ihrer Bücher vornehmen können, so können sie doch wenigstens hier lernen, daß eine Druckanweisung überlegt sein will, daß es noch mancherlei Möglichkeiten gibt, ein Buch zu verbessern, ohne es zu verteuern. Buchkomfort, den dergleichen ‚Kleinigkeiten' erzeugen können, schätzen die Amerikaner nüchternen Sinnes schon längst und verwerten ihn, um das Druckwerk in seiner Gebrauchszweckerfüllung zu vervollkommnen.

Von amerikanischer Großzügigkeit – wir haben uns ja daran gewöhnt, Großzügigkeit als amerikanisch zu bezeichnen – ist ein neues Unternehmen des Insel-Verlags-Leipzig, das in einer Dreiteilung der Ausgabenreihe [Pandora – Bibliotheca Mundi – Libri Librorum] die

Meisterwerke des Weltschrifttums in ihren Sprachen herausgeben will. In seinen Anfängen ist es noch ein Plan, dessen Verwirklichung im weiten Felde zu liegen scheint. Indessen, auch Reclams Universalbibliothek war einmal ein Plan, um dann dem deutschen Volke ein Bildungsmittel unvergleichlichen Wertes zu werden. Die entstehende neue Universalbibliothek gründet sich auf die in einem Halbjahrhundert gemachten buchgewerblichen und wissenschaftlichen Fortschritte, begrenzt sich auf die besten Bücher aller Zeiten und Zungen, gewährt der ephemeren Literatur keinen Raum, ist international, da sie die nationalen Literaturen gleich wertet. In nicht allzu langer Zeit kann sie eine Menschheitsbücherei geworden sein, deren Sinnbild der Turm von Babel wäre. Aber der Polyglotte könnte sich dann doch, ohne in der Literaturgeschichte nachzusehen, auf das bequemste die Hauptleistungen der europäischen Literaturen dreier Jahrtausende verschaffen, wenn er die Bandreihen dieser neuen Universalbibliothek bestellt, um sie zu lesen oder in den Schrank zu stellen. Und auch das ist ein Buchkomfort, die Klassiker in jedem Buchladen vorzufinden.

G. A. E. Bogeng.

Berichte

Bucheinbände aus Menschenhaut

Von dem Geschichtsschreiber Granier de Cassagnac (1806—1880) wissen wir, daß er ein in Menschenhaut gebundenes Exemplar der Verfassung des Jahres 1793 („Constitution de la République Française, de l'an I.") besaß. Ein Exemplar derselben Verfassung, ebenfalls in Menschenhaut gebunden, hängt noch heute an der Wand des Museums Carnavalet, des Stadt-Museums von Paris. Es befindet sich, jedem Besucher wohlbekannt, im sogenannten Saale der Bastille (Zimmer Nr. 12). Auch dies ist ein Zeichen der Kulturhöhe Frankreichs, die offenbar den „Boches" zu erreichen nicht möglich ist.

Schon 1872 war bei dem Auktionator Drouot die Verfassung von 1791, auf dieselbe Art eingebunden, verkauft worden.

1878 verkaufte ein Pariser Buchhändler Eugen Sue's „Geheimnisse von Paris" mit einem darin befestigten Täfelchen des Inhalts: „Der Einband stammt von der Haut einer Frau her und wurde verfertigt durch M. Bautaille im Jahre 1874." Ohne solche Bescheinigung würde man das Buch für einen gewöhnlichen Kalblederband halten.

1913 machte der Verkauf einer berühmten französischen Privatbücherei von sich reden, weil sich unter den verkauften Büchern zwei befanden, die in Frauenhaut gebunden waren. Daß sie besonders gut bezahlt wurden, ist selbstverständlich. Die Bücherei war von einem gewissen Chéramy begründet worden, der mit glücklicher Hand und einer feinen Witterung für das Gepfefferte gesammelt hatte.

Der Katalog über die aus seiner Sammlung zu verkaufenden Bücher enthielt für eines darunter (der Titel lautete: „Das Gute, was man von den Frauen gesagt hat") den Vermerk: „Exemplar in Frauenhaut gebunden; bescheinigt durch drei Zeugen." Für einen anderen Band, die Gedichte Anakreons, auf chinesischem Papier, war angegeben: „Gebunden in die Haut einer Negerin."

Nicht selten wurde die Haut von Mördern zur Herstellung von Bucheinbänden verwendet. So beraubte ein Diener der Universitäts-Anatomie den Leichnam Pranzinis eines Teils der Haut, um zwei Visitenkartentaschen daraus zu verfertigen. Die Sache wurde jedoch bekannt, der Staatsanwalt mußte einschreiten, die beiden Taschen wurden vernichtet. Andererseits erteilten die Behörden selbst die Erlaubnis, die Haut des Mörders Campi zur Herstellung von Bucheinbänden zu benutzen.

Unverkennbar tritt der sadistische Zug, der so vielen, wenn nicht allen Leichenschändungen anhaftet, hervor, wo die Haut eines berühmten Mannes zur Herstellung von Buchbinderarbeiten herhalten mußte. So erging es dem Dichter Jacques Delille, dessen berühmtes Werk die Übersetzung der „Georgika" war. Ein Exemplar davon wurde in seine eigene Haut gebunden, weil einer seiner glühendsten Bewunderer, der Rechtsstudent A. Leroy, sich heimlich in den Raum stahl, wo man die Leiche des Dichters einbalsamierte, und sich dort zwei Streifen von der Körperhaut des Toten schnitt.

Es kommt sogar vor, daß Männer solcher Sinnesart selbst den Befehl geben, nach ihrem Tode aus ihrer Haut Streifen zum Einbinden ihrer eigenen Bücher herauszuschneiden. Wenigstens wird dies von Allemand Kauffmann berichtet, der ein Buch „Zweihundert berühmte Männer" verfaßt hatte, das übrigens ziemlich unbekannt blieb, bis seine testamentarische Anordnung bekannt wurde: ein Exemplar in seine eigene Haut zu binden. Auch zwei anderen Büchern aus seiner Bibliothek (dem „Gil Blas" Lesages und den „Episoden aus dem Leben der Insekten") wurde die gleiche Ehre zuteil. Alle drei Bücher gehören jetzt Dr. Wood in Philadelphia.

Dem Professor August Reverdin in Genf soll ein Freund seine Haut, übrigens ohne nähere Bestimmungen, nebst einem kleinen Vermögen vermacht haben. Der Erbe entschloß sich, von der Brust ein Stück Haut, so groß wie eine Hand, zu entnehmen. Allein in Genf wollte sich kein Arbeiter finden, um das Stück zu gerben. Nach langem Sträuben erklärte sich jemand in Annecy dazu bereit. Reverdin konnte sich jedoch, als er in den Besitz eines glanzlosen, öligen, ziemlich dunkel gewordenen Stückes Leder kam, eines unheimlichen Gefühls doch nicht erwehren. Er bat daher seinen Freund Marcellin Pellet, es ihm abzunehmen. Die Bitte wurde erfüllt. Der neue Besitzer ließ einen Band seiner Sammlung „Almanach der Gefängnisse unter Robespierre" in die Haut einbinden.

Und noch aus dem Ende des 19. Jahrhunderts hören wir von einem solchen Vermächtnis, diesmal von einer Frau: es war die Gräfin St. Anges, die dem Astronomen Camille Flammarion die Haut ihrer schönen Schultern zum Einbinden eines Buches vermachte.

Er ließ ein Exemplar des damals gerade erscheinenden Buches „Himmel und Erde" damit binden. Auch ein Beitrag zur französischen, für Deutschland unerreichbaren Kultur. Dr. Ernst Schultze.

Ein Besuch bei der M. A. N. — Werk Augsburg

Aus Anlaß der diesjährigen Tagung des Vereins Deutscher Zeitungsverleger in Nürnberg, vom 23. bis 27. Mai, hatte die Maschinenfabrik Augsburg-Nürnberg die deutschen Zeitungsverleger und die Fachpresse zum Besuch des Augsburger Werkes eingeladen und dieser Einladung war zahlreich entsprochen worden. Etwa 400 Personen beförderte der von der Fabrik gestellte Sonderzug von Nürnberg nach Augsburg, der alten schönen Fuggerstadt, deren Mauern das größte süddeutsche Industrieunternehmen beherbergt.

In buchgewerblichen Fachkreisen herrscht vielfach die Meinung vor, die Maschinenfabrik Augsburg baue in der Hauptsache Buchdruckmaschinen. Bei dem Rundgange durch die Fabrik wird man eines anderen belehrt. Wohl nimmt die Druckmaschinenerzeugung einen breiten Raum ein, aber daneben werden in dem Augsburger Werk noch Dieselmotoren, Eis- und Kältemaschinen und Transmissionen hergestellt, und man kann sagen, daß der Pressenbau etwa ein Drittel der Gesamterzeugung des Augsburger Werkes darstellt.

5000 Arbeiter und Beamte schaffen in der M. A. N. in Augsburg, die riesige Anlage ist ein Stadtteil für sich, durch dessen Straßen und Gebäude, von aufmerksamen Führern geleitet, die Geladenen in kleinen Gruppen geführt wurden. Man ist überwältigt von alledem, was man hier zu sehen bekommt. Von den Zeichensälen, in denen die Gedanken der Konstrukteure auf Papier dargestellt werden, geht es in die Modellschreinerei, von dort in die Formerei. Man konnte in der Eisengießerei den Guß der verschiedensten Dinge zum Teil im allergrößten Ausmaß beobachten und dann sah man in den ausgedehnten Werkstätten und Hallen die Weiterbearbeitung all der vielen großen und kleinen Gußstücke und Teile, die erst nach sorgfältiger Prüfung auf die Lager bezw. Montagehallen gegeben werden, wo dann der Zusammenbau der Maschinen erfolgt.

Um sich ein Bild von der Größe und Leistungsfähigkeit der Augsburger Maschinenfabrik machen zu können, sind vielleicht folgende Ziffern von Interesse: Es arbeiten in den Werkstätten 2500 Werkzeugmaschinen aller Art, 1750 Schraubstöcke, 10 Glühöfen, 34 Schmiedeessen, 12 Dampf-, 4 Luft- und 3 Fallhämmer, 435 Krane und 15 Aufzüge. Die Betriebskraft beträgt 4500 P.S., verbraucht werden jährlich ca. 3100 t Roheisen, 11000 t Schmiedeeisen und Stahl und 33000 t Kohlen und Koks.

Alles in der Fabrik zu verarbeitende Material wird vorher in einem eigenen chemisch-physikalischen Laboratorium auf seine Gebrauchsfähigkeit für die besonderen Zwecke peinlich geprüft, es gelangt nichts zur Verarbeitung, was nicht den Erfordernissen entspricht. Schablonenmäßige Präzisionsarbeit, die in ihrer Genauigkeit kaum zu übertreffen ist, wird in der M. A. N. geleistet, und daraus ergibt sich dann auch der Reihenbau der Maschinen derart, das 20 bis 30 Stück auf einmal fertiggestellt werden können, d. h. Maschinen, die einen Standard-Typus der Fabrik darstellen. Von der Terno-Type z. B. standen 25 Maschinen in dem einen Saale im Bau, in einem andern liefen einige 30 fertige Maschinen zum Ausprobieren auf etwaige Mängel — überall Fabrikation in größtem Stile, immer unter Beobachtung absoluter Genauigkeit und Sorgfalt.

Die Hallen mit den Rotationsmaschinen aller möglichen Bauarten, darunter 96 seitige Maschinen, nach dem Ausland bestimmt, imponierten allen Besuchern sehr und mit besonderem Interesse wurden die neuesten Erzeugnisse der Fabrik, die Winkler-Schnellpressen, die Winkler-Stereotypie-Einrichtungen und die elektrische Beheizung „Winkler" für Setzmaschinen in Augenschein genommen. Auch die „Augsburg", eine Offsetmaschine, die sowohl für Bogenanlage als für Rollenpapier gebaut wird, fand, da der Offsetdruck im Vordergrund des Interesses steht, gebührende Beachtung. Wertvoll für die Besucher war es, daß eine große Zahl Maschinen praktische Arbeit lieferte und man überall bereitwilligst die verlangte Auskunft bekam. Schließlich sei auch noch die Lehrlingsfachschule der Fabrik erwähnt.

In einem stattlichen Schulgebäude erhalten über 200 Lehrlinge wissenschaftlichen und Fachunterricht, die Schule ist mit zeitgemäßem Lehr- und Anschauungsmaterial reichlich ausgerüstet, die Fabrik läßt es auch auf diesem Gebiete an nichts fehlen, um dem jungen Nachwuchs das Beste an Wissen mit auf den späteren Lebensweg zu geben.

Was sonst noch an Gastfreundschaft den Besuchern von der M. A. N. geboten wurde, übertraf alle Erwartungen, und als die Gäste nach zweitägigem Aufenthalt Augsburgs Mauern verließen, hat wohl ein jeder den allerbesten Eindruck von der großen süddeutschen Firma mitgenommen.

Die im Ausland geschätzten deutschen Eigenschaften: Tatkraft, gepaart mit Gründlichkeit, Genauigkeit und Fleiß, hier bei der M. A. N. sind diese Dinge zum Prinzip erhoben und werden bestens gepflegt, das soll ganz besonders noch betont werden. Fiedler.

Firma Otto Elsner-Berlin blickt auf ihr 50jähriges Bestehen zurück.

Die Verbands-Druckerei des Deutschen Holzarbeiter-Verbandes versendet eine Mappe mit 6 Musterblättern als Löschpapier, die Druckproben von geschmackvoller und wirkungsvoller Art zeigen.

Deutscher Werkbund und Leipziger Messe. Im Anschluß an Verhandlungen mit dem Deutschen Werkbund wegen der Unterstützung der Entwurfs- und Modellmesse ist auf Beschluß des Arbeitsausschusses des Meßamts für die Mustermessen in Leipzig der Geschäftsstelle des Deutschen Werkbundes Sitz und Stimme im Sachverständigenausschuß der Entwurfs- und Modellmesse eingeräumt worden.

Der Deutsche Faktoren-Bund E. V., Geschäftsstelle Berlin SW 61, Teltower Straße 30, beging zu Pfingsten in Weimar, unter Teilnahme der Vertreter staatlicher und städtischer Behörden und ausländischer Faktoren-Vertretungen, sein 25jähriges Bestehen.

Die deutsche Schrift im österreichischen Verkehr. Das deutsch-österreichische Verkehrsministerium zu Wien hat durch Erlaß angeordnet, daß überall im Verkehrswesen deutsche Schrift anzuwenden ist. Die Drucksachen, Aushangfahrpläne der Eisenbahnen und dergl. zeigen bereits deutsche Schrift. Hoffentlich folgt das Deutsche Reich bald nach, um auch auf diese Weise die Zusammengehörigkeit der deutschen Volksgemeinschaft zu kennzeichnen, da es nun mal unterlassen hat, gerade auf diesem Gebiet voranzugehen.

Ausstellungen

Eigenmarken und ihre Anwendungen

Ausstellung des Bundes der Deutschen Gebrauchsgraphiker im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin

Die erste Ausstellung der Berlin-Brandenburger Gruppe des jungen zukunftsvollen Bundes ist zwar gar nicht umfangreich, weist aber doch eine ganze Reihe trefflicher und einwandfreier Leistungen auf. Man hat kluger Einsicht zufolge darauf verzichtet, mit einer Gesamtschau zu beginnen, die alles einschließt, was der Gebrauchsgraphiker überhaupt zu gestalten pflegt, man hat sich vielmehr beschränkt auf ein kleines Sonderthema, nämlich das der Eigenmarken oder Signete. Der Vorteil einer solchen Beschränkung ist ein doppelter: man lernt die Begabungsverhältnisse der einzelnen Graphiker, die auf allen Anwendungsgebieten nicht immer gleich erfolgreich arbeiten werden, sicherer kennen und genauer übersehen, und dann darf in kunsterzieherischer Hinsicht die thematische Geschlossenheit einer Ausstellung niemals unterschätzt werden: da der Formgeschmack der Allgemeinheit gehoben, veredelt werden soll, wird es wichtiger, Qualität auf ganz bestimmten Gebieten, als Qualität nur im allgemeinen zu zeigen. — Stilistisch ist besonders auffallend, daß diese neuen Gebrauchsgraphiker das Zierhafte der bisherigen Signetgestaltung schon so gut wie völlig überwunden haben, daß zum mindesten auf diesem engen Sondergebiet so etwas wie ein gemeinsamer Stilwille festgestellt werden kann. Dieser neue Formwille läßt sich kennzeichnen als Maschinenstil, als Stil aus dem Geist des Industriezeitalters. Es herrschen ganz schwere, schwarze, scharfe Formen, in deren Einfachheit die Logik von Maschinenteilen wirkt. Einwirkungen oder Anregungen vom Kubismus her verleugnen sich nicht, aber es wird überall eindeutigster, sachlichster Formausdruck erstrebt. Die Formenbildung erhält ihre Schärfe und Prägnanz von der Scheerenschnittechnik. Das Farbige ist zurückgetreten und fast immer steht tiefstes undurchbrochenes Schwarz auf weißester Papierfläche. Schulpig, Michel und Hoyer haben diesen neuen Stil der Sachlichkeit am konsequentesten ausgebaut, aber selbst eine so scharfgeprägte Begabung wie Hadank, hat sich der überzeugenden Logik desselben nicht entziehen können, zumal sich hier eine günstige Möglichkeit zur Erreichung monumentaler Wirkungen (selbst in so engem Rahmen) auftut.

Es scheint mir nur eine Frage der Zeit, daß dieser neue gebrauchsgraphische Stilwille sich künftig zur Verwendung starker Farben entschließen und daß der schwere und entschlossene Ernst freudigen Wirkungen weichen wird. — Aus Anlaß dieser Sonderausstellung gab die Landesgruppe ein Heftchen mit 20 der bezeichnendsten Eigenmarken heraus, daß die Eindrücke aus der Ausstellung verstärkt. Das Heft ist ein wohlgelungenes Druckwerk. Dr. Beyer.

Die deutsche Gewerbeschau München 1922

Die wirtschaftliche und soziale Bedeutung

Die durch den Krieg und mehr noch durch den Frieden geschaffene Lage der industriellen und gewerblichen Produktion wird auf unbestimmte Zeit hinaus gekennzeichnet sein durch eine starke Beschränkung und außerordentliche Verteuerung der Rohstoffe und Hilfsstoffe (insbesondere der Kohlen) und durch eine mit außenpolitischen Mitteln mittelbar und unmittelbar durchgeführte Bekämpfung der deutschen Wettbewerbsfähigkeit.

Die vorübergehend sehr große, aber unnatürliche und im übrigen außerordentlich gefährlichen Schwankungen unterworfene Steigerung unserer Wettbewerbsfähigkeit durch niedrige Bewertung unseres Geldes kann nicht der Maßstab für die künftige Richtung unserer industriellen und gewerblichen Erzeugung bleiben.

Dauernd wird Deutschland nur wettbewerbsfähig bleiben — auch nach Wiederkehr einer normalen Kursrelation — in den Erzeugnissen, bei denen der überwiegende Teil des Wertes nicht im Rohstoff steckt, sondern in der geistigen und technischen Durcharbeitung, also in der besten Qualitätsarbeit. Der einzige Weg des wirtschaftlichen Wiederaufbaues ist demnach die nachdrücklichste und aufopferndste Förderung der deutschen Qualitätsarbeit, und zwar in den zwei Hauptrichtungen der technisch hochwertigen und der formal geschmacklichen Leistung.

Den Erzeugnissen der Industrie und des Gewerbes allgemein den Markt zu eröffnen, sind die Messen ein unentbehrliches Mittel geworden und verdienen zweifellos jede Förderung. Es fehlt ihnen aber die Möglichkeit, gerade das, worauf es in Zukunft wesentlich ankommen wird, die Qualität, ausschlaggebend zu betonen.

Um mit größter Eindringlichkeit und weitausgreifend dem In- und Ausland die Qualität der deutschen Ware und nur diese in wohlüberlegter Auslese vor Augen zu führen, kommen nur Ausstellungen in Frage. Die an dieser besonderen Frage beteiligten Kreise, einschließlich des Deutschen Werkbundes und des Verbandes deutscher Kunstgewerbevereine hielten deshalb die Veranstaltung einer großen deutschen Gewerbeschau sobald als möglich nach dem Kriege für eine zwingende Notwendigkeit. Die Ausstellung findet vom Mai bis Oktober 1922 statt. Ausführlicheres über die Deutsche Gewerbeschau München 1922 ist in einer kleinen Denkschrift enthalten, die von der Geschäftsstelle, München, Theresienhöhe 4a, kostenlos versandt wird.

Die Zeiten nach dem Kriege haben eine starke Verschiebung in der Wertung des Begriffes Arbeit mit sich gebracht. War vordem die geistige Arbeit im Vergleich zur Handarbeit vielfach überschätzt, so ist jetzt das Gegenteil der Fall. Noch viel gefährlicher aber ist, daß die Wertungsgrenzen zwischen gelernter und ungelernter Arbeit stark verwischt sind. Diese Entwicklung der Verhältnisse hat in weiten Kreisen zur gänzlichen Verkennung der Wichtigkeit einer gediegenen handwerklichen Ausbildung geführt, weil eben häufig auch ohne die Mühen einer solchen Ausbildung ein Auskommen zu finden war. Durch Worte den Beteiligten das Verfehlte dieser Auffassung nachzuweisen, ehe es zu spät ist, scheint vergeblich. Hier kann nur der Reiz der Arbeit selbst überzeugend wirken. Nur eine zusammenfassende Darstellung der besten Leistungen aller Gewerbe zeigt beweiskräftig, daß Arbeit dieser Art schon um ihrer selbst willen eine wirkliche innere Befriedigung schafft, daß sie keinesfalls nur ein notwendiges Übel ist. Den Geist der Arbeit laut zu künden, ist ein hoher, wichtiger Beruf der Gewerbeschau. Wie in den Dingen, die sie zeigt, sich geistige und Handarbeit in reinster Form vereinen, so soll sie letzten Endes Gegensätze ausgleichen in der Wertung der geistigen und körperlichen Arbeit überhaupt. Wenn die Gewerbeschau auch nur zum kleinsten Teil in diesem Sinne überzeugend wirkt, erfüllt sie eine der wichtigsten sozialen Aufgaben und beseitigt Gegensätze, die keine Berechtigung haben.



Besprechungen

Die neuen Buntpapiere

In Heft 7/8 und 11/12 Jahrg. 1920 des „Archivs für Buchgewerbe und Graphik" sind grundsätzliche Ausführungen veröffentlicht über neue Buntpapiere an Hand der auf der Leipziger Frühjahrsmesse 1920 ausgestellten Muster. Nun hat die Frühjahrsmesse 1921 eine größere Reihe neuer Buntpapiere auf den an diesen gerade nicht armen Markt gebracht, und bekannte Buntpapierarten sind mit neuen Mustern erschienen.

Zu berücksichtigen ist, daß die Verwendungsmöglichkeiten der Buntpapiere noch lange nicht erschöpft sind, und daß sich heute Gewerbezweige ihrer annehmen, die bisher daran nicht gedacht haben. Im folgenden sei nun in aller Kürze einiger neuer Buntpapiere oder neuer Muster bekannter Buntpapiere Erwähnung getan.

Das bekannte Java-Kunst-Buntpapier bot einen besonders eindringlichen Beweis, daß die aus diesen Papieren herauszuholenden Möglichkeiten bei weitem noch nicht erschöpft sind: die diesen Papieren eigene Technik, ist um ein neues Ätzverfahren bereichert.

Von eigenartiger Schönheit sind die Papiere der Frau Käte Baumann-Steiner, Charlottenburg. Aus der dem Farbenspiel zugrunde liegenden Idee scheinen sich Stilisierungen natürlicher Formationen herauszukristallisieren.

Malve Unger und Hanna Girl in Berlin haben ähnliche Papiere, aber von selbständiger, reich entwickelter Bewegtheit eines farbenschönen Musters geschaffen.

Von den Buntpapieren der beiden Vettern Weidner, Naumburg, hieß es a. a. O., daß sich diese Papiere für Bucheinbände entschieden besser eignen würden, wenn ihr Marmor konzentrierter gehalten wäre. Ich kann jetzt feststellen, daß die von mir befürchtete Gefahr, eine besonders schöne Stelle dieser Papiere könne nicht richtig zur Geltung kommen und bei der Verarbeitung verlorengehen, durch die neuen Muster dieser Papiere beseitigt ist, die jetzt unter dem Kennwort „Wepa" in den Handel kommen. Das Farbenspiel verbreitet sich regelmäßig über den ganzen Bogen. Die einfarbigen oder in ganz mattem Marmor gehaltenen Wepa-Papiere eignen sich besonders auch zum Buchvorsatz. Eine neue Art von Wepa-Papieren haben die Weidners mit ihren „Lichtpapieren" geschaffen.

Die Firma Paul Uffel & Co., Leipzig, deren künstlerische Briefpapierkassetten im „Archiv" eingehend besprochen worden sind, zeigte Kassetten, bei denen wirkungsvoll das „Mecota-Pergament" dieser Firma zur Anwendung gelangte.

Auch die kunstgewerbliche Korbwarenindustrie bedient sich neuerdings des Buntpapiers. So zeigte die Firma Korbkunst Hildburghausen auf der Messe Kleintische und Tabletts, bei denen die BBK-Papiere des Konstanzer Architekten Fr. Bauer zur Anwendung gelangten; es ist zu erwähnen, daß die Firma Xaver Wittmann, Konstanz a. B., ein buntes Leinen einführte, auf das die malerische Kleisterbunttechnik der Bauerschen Papiere übertragen ist. Die Beilage dieses Heftes beweist, daß die Technik des Kleisterpapiers und die Struktur des Stoffs dem ganzen Muster eine eigenartige Note geben.

Das „Wega-Papier" von Hans G. Schäfer, München, ist ganz neuen sonderbaren Verwendungszwecken nutzbar gemacht, z. B. zur Herstellung kleiner Wandbilder, die geschickt aus diesen Papieren zusammengesetzt sind. Auch zum Puppen-Ankleidespiel. Die Firma Thunert & Heinig, Leipzig, Herstellerin des bekannten Indiava-Papiers brachte schöne neue Muster auf die Messe.

Hanns Beyer-Preußer und Fritz P. Glasemann, Niedernhausen (Taunus), geben ihren BBG-Papiere ein harmonisches Ineinanderfließen bunter Farben. Erwähnt sei auch hier mit einem stark farbigen Marmorpapier der Frankfurter Künstler Karl Großmann, dessen Groma-Papier von Hanns Doenges, Wiesbaden, vertrieben wird Doenges bringt ferner lithographische Papiere nach Entwürfen von J. E. Margold auf den Markt. Ebenfalls von Doenges vertrieben wird das Paul Renner-Papier, sowie das Oli-Papier Erich Gruners, das zuerst von der Firma Meißner & Buch, Leipzig, herausgebracht wurde.

Als Hagwerk-Buntpapiere haben die Hagener Werkstätten Bussmann & Co., Hagen i. Westfalen, eine große Reihe marmorartiger Papiere herausgebracht, bei denen Ölfarbe verwendet ist. Diese Papiere werden gekennzeichnet durch eine ungemein lebhafte Buntheit, die aber immer schön und geschmackvoll ist.

Dora Dreesen, in Firma Horn & Dreesen, Leipzig, bringt handgemalte Buntpapiere. Die Papiere erinnern zum Teil an antike Brokatstoffe, so daß sie nicht nur für Bucheinbände, sondern auch für Luxus-Kartonnagen geeignet sind.

Tunkpapiere von ausgezeichneter Wirkung stellt unter dem Namen „Hewie" Carl Hetterich, Wiesbaden, her. Wir haben es hier mit einem durchaus eigenartigen und geschmackvollen Papier zu tun, ob der Marmor nun lebhaft oder matt gehalten ist.

Auf lithographischem Wege hergestellte Marmor-Bunt-

papiere bringt in großer Zahl die Münchener Tapeten- und Buntpapierfabrik Friedrich Fischer G. m. b. H., Riesenfeld bei München, auf den Markt. Eine Anzahl kleinmusteriges Papier ist für Bucheinbände sehr geeignet.

Neue künstlerische Muster sah ich auf der Messe von dem bekannten „Ibis-Papier" von Theo Paul Herrmann, Leipzig. Herrmann erzielt bei seinen Ibis-Papieren neuerdings dadurch sehr gute Wirkungen, daß er auf hellgestrichenem Untergrund ein andersfarbiges Muster aufdruckt. Seine Besonderheit sind abgepaßte Muster, und zwar solche, die sich für Reklamezwecke (Marken, Signete usw.) ausgezeichnet eignen.

Die neuen Muster, die ich von dem „Eres-Papier" von Richard Schreiber, Leipzig, kenne, wetteifern einander an künstlerischer Eigenart und farbigem Reichtum.

Nicht nur aus dem Bestreben, den Buntpapiermarkt mit einer wirklichen Neuheit zu bereichern, sondern aus dem sehr richtigen Gefühl, eine neue Formensprache auch auf dieses Gebiet der kunstgewerblichen Arbeit zu führen, sind die Papiere von Annemarie Irmler, Berlin, entstanden, die man am besten als expressionistische Buntpapiere bezeichnet. Diese Papiere sind bizarr und doch in jedem einzelnen Bogen geschmackvoll. Das Durcheinander der Formen, das für den Expressionisten ein kosmisches Verbundensein der Erscheinungen bedeutet, ist bei den Irmler-Papieren immer diktiert von einem sehr sicheren koloristischen Gefühl. Es ist ein durchaus ornamentaler Expressionismus, diese Papiere eignen sich zum Umschlag von Büchern besonderen Gepräges, weil sie die Forderung erfüllen, die man an jedes Buntpapier stellen muß; sie erregen Stimmungen, sie lassen den Inhalt des Buches ahnen.

Von den vornehmen Kleisterpapieren der Frau Professor Else Bossert, Leipzig, ist an dieser Stelle bereits die Rede gewesen. Die neuen Muster, die mir vorliegen, verstärken nur das Entzücken, das die ersten hervorriefen. Unerschöpflich fast ist das kultivierte Spiel der Farben, und immer neu sind die ornamentalen Ideen dieser Kunstgewerblerin. Bei jedem Bogen merkt man es, mit welcher Liebe sich Frau Bossert ihrer buntpapiernen Schöpfungen annimmt.

Verleger-Kunsteinbände

Die Einbände des Euphorion-Verlages

In seinem „Bibliophilen Lustgärtlein", das in der Reihe der vom Euphorion-Verlag herausgegebenen „Essays zur Erneuerung und Pflege moderner Buchkunst" erschienen ist, sagt Julius Zeitler: „Der Einzeleinband, der Kunsteinband ist das Vorbild des Verlegereinbandes, so sehr beide durch eine Welt geschieden sind." Es ist natürlich richtig, daß der Masseneinband des Verlegers und der kunstgewerbliche Bucheinband durch eine breite Schlucht getrennt werden. Aber es darf nicht übersehen werden, daß die lawinenartig angeschwollene Herausgabe von Luxusbüchern die Möglichkeit einer Verbrüderung von Verlegereinband und Kunsteinband nicht ausschließt. Es ist gar nicht anders denkbar, oder sollte es wenigstens nicht sein, daß eine kunstgewerbliche Buchschöpfung auch gerade in demjenigen Teile eine solche ist, der ihr Festigkeit verleiht, und der als ihre äußerste Hülle bereits ein Hinweis auf den Wert des ganzen Übrigen ist. Wenn wir sagen, daß bei einer Luxusausgabe die Verteuerung durch einen mit der Hand gearbeiteten Einband keine Rolle spielen darf, so meinen wir damit, daß der Besitzer eines Luxusbuches den Anspruch auf einen Einband von möglichster Dauerhaftigkeit erheben darf, weil ihm der geldliche Aufwand für das Buch ein Recht zu dem Verlangen gibt, eine Ware zu besitzen, die das Höchstmaß werktechnischer Güte vereinigt. Selbstverständlich ist es, daß nicht jedes sich aus der Menge heraushebende Buch einen kostbaren Einband mit reicher Verzierung besitzen muß, sondern daß es dem Feingefühl des Verlegers und seines Buchbinders überlassen bleibt, welche Wertstufe für den Einband in Betracht kommt. Die Unterscheidung, die bei Luxusausgaben selbst hinsichtlich der Wertstufe gemacht wird, bestimmt ohnedies in den meisten Fällen den Charakter des Einbandes. Nur daß dieser eben immer ein Handeinband sein sollte.

Die mir vorliegenden Einbände zu den Veröffentlichungen des Euphorion-Verlages, Berlin-Wilmersdorf, sind, was wir mit einem wenig schönen, aber gebräuchlichen Ausdruck Kunsteinbände nennen. Und sie sind es deshalb mit Recht, weil jede der Veröffentlichungen, zu denen sie gehören, den Stempel ausgereiftesten buchgewerblichen Geschmacks trägt, weil aus jeder Seite und jedem graphischen Bild dieser Bücher das Verantwortungsgefühl einer Verlegerfirma spricht, die ein Buch nicht um der Luxusausgabe, sondern um seines geistigen Wertes willen herausgibt.

Die Einbände des Euphorion-Verlages tragen den Vermerk „Euphorion Einband Hübel & Denck Leipzig". (Verfertiger der Einbände ist der Leiter der Handwerkstätte dieser Buchbinderei, Heinrich Vahle, Mitglied des Jakob Krause-Bundes.) Durch diese Bezeichnung ist in sehr feiner Weise zum Ausdruck gebracht, daß der Einband durch das Zusammenwirken der Verlegerfirma und des Buchbinders entstanden ist. Ich bin der Meinung, daß man unseren kunsthandwerklichen Buchbindern einen Einband übertragen kann, mit dem diese allein etwas dem Buchwerk durchaus Entsprechendes zu-

stande bringen werden. Aber man bedenke, mit welcher Sorgfalt der Verleger hier sich seiner Arbeit gewidmet hat. Wie er in Verhandlungen mit seiner Druckerei, die Type und deren Grad ausgesucht hat, wie er sich um die Satzanordnung bemüht hat, die beim Buch als etwas Fertiges, Selbstverständliches erscheint, die aber gewiß nicht auf den ersten Anhieb in ihrer vollendeten Schönheit zuwege gebracht wurde. Wie er sich mit dem Titel abgemüht hat, daß dieser die würdige Pforte des nachfolgenden Textes wurde. Wie er schließlich mit dem Künstler zusammen arbeiten mußte, daß dieser eine bildliche Begleitmusik zum Texte schaffe, die das Wort in seinen Tönen verstärkt, den Satzspiegel selbst aber nicht beeinträchtigt. Solcher angestrengten geistigen, sich immer an die Gesetze der buchgewerblichen Ausdrucksmöglichkeiten anlehnenden Arbeit gibt jede der mir bekannten Veröffentlichungen des Euphorion-Verlages Ausdruck. So kann man es verstehen, daß der Verleger darauf bedacht sein muß, daß der letzte Schliff, den sein Werk mit dem Einband erhält, auch etwas wurde, das ein aus den übrigen Teilen Herausgewachsenes bildet. Bei den Einbänden des Euphorion-Verlages handelt es sich zumeist in der Verzierung um die Verwendung vorhandener klassischer Verzierungswerkzeuge der Buchbinderei. Um diese in ihrer Vereinigung zu einer vorbildlichen Einbandverzierung zu gestalten, bedarf es natürlich auch des fachmännischen Rates des Handwerkers. Dieses Zusammenarbeiten zwischen dem Verleger, der an sich wohl ein Laie ist, dem aber die inbrünstige Beschäftigung mit dem Buchgewerbe ein sehr sicheres intuitives Gefühl für das Richtige, Schöne verleiht — dieses Zusammenwirken zwischen Verleger und Buchbinder ist etwas Ideales und ruft uns die alten Zeiten zurück, da das Buch immer nur das Ergebnis eines künstlerischen und handwerklichen Gedankens war. Die hier abgebildeten Einbände des Euphorion-Verlages mögen für die vorstehenden Ausführungen zeugen, wenn sie natürlich auch nur ein schwaches Bild der wahren, aus diesen Buchschöpfungen leuchtenden Schönheit vermitteln können.

Ernst Collin.

* * *

„Das Lob der Druckkunst.“ Von der Schriftgießerei D. Stempel, A.-G., Frankfurt a. M. hergestellt und den Teilnehmern an der Tagung des Deutschen Faktorenbundes, 15.—17. Mai 1921, zu Weimar zugeeignet. Dieses mit äußerst feinem Geschmack und typographischem Taktgefühl gesetzte, mehrfarbig sauber gedruckte Büchlein bietet Lobsprüche älterer, z. T. hochberühmter Geister auf die Buchdruckkunst: Schiller, Gutenberg selbst, Zeitgenossen von ihm wie der Humanist Jakob Wimpheling, Sebastian Brant, Martin Luther, Opitz, Mirza Muharem u. a. Jeder Ausspruch ist in einer anderen Schrift der Gießerei gesetzt. So bietet das Haus ihr Bestes in einer sinnigen, freundlichen Art zu jedermanns Freude.

Die Firma Sucesor de J. de Neufville, Filiale der Bauerschen Gießerei in Frankfurt a. Main, versendet an ihre Geschäftsfreunde eine ausgezeichnete Nachbildung des sogenannten ersten Briefes des Christof Columbus, in dem er die Entdeckung berichtet. Der Brief ist datiert vom 15. Februar 1493. Das Original wurde 1914 in der Spanischen Abteilung der Bugra von der Firma Serra Hermanos y Russell ausgestellt. Das Druckwerk ist eine typographische Glanzleistung in mehreren Farben gedruckt. Der Herausgeber dieses Briefes, Eudaldo Canibell, Bibliothekar in der Bibliothek Arus Barcelona, hat um den Satzspiegel des Briefes ein Rahmenwerk entworfen und gezeichnet, das sich französische Miniaturen zum Vorbild nahmen. (Rotdorn-Ornamentik.) Obwohl das Rahmenwerk nicht zum Original gehört, wirkt es doch als ein beschlossenes Ganzes. Der Druck dieses Stückes erfolgte in der Tipografia la Academica de Serra hermanos y Russell: Barcelona. Den Vertrieb dieses Blattes hat die Bauersche Gießerei in Frankfurt a. Main.

Handprobe von Schriften der Buchdruckerei Poeschel & Trepte, Leipzig. Geht man in die Werkstatt eines Goldschmiedes und sieht dort die Reihe der Feilen, Bunzen, Raspeln und Hämmer, der Zangen und Kolben — so berührt einen eine Verwunderung: Wie ist es möglich, mit diesen grauen Metallen Gebilde hervorzubringen, die lebende Menschen zu fesseln vermögen. So ähnliche Gedanken und Verwunderungen kommen auf, wenn man diese Handprobe durchblättert: Hier stehen Schriften da, sachlich zu Gruppen geordnet liegen sie auf dem Papier, erst die kleinen, dann die mittleren und endlich die großen Grade — erst die Frakturen, dann die Antiquen und die Reihen beschließen die Setzmaschinenschriften. Ganz wie es üblich ist, wird hier das Werkzeug gezeigt, keine Sonderlichkeiten, stets der gleiche Text. Eine stille, ruhige, saubere Sachlichkeit ordnete die Handprobe an. Hier sieht man das Werkzeug, das Material — Tausende kennen es, Tausende verwenden es: die gute Schrift allein tut's nicht, sondern der, der sie meistern kann.

Dr. Hauschild.

Schriftenkatalog der Druckerei S. Pötzelberger, Meran.

Es besteht kein Zweifel, daß ein gut ausgestatteter Schriftenkatalog ein vorzügliches Werbemittel darstellt;

ein Werbemittel, das man eigentlich von jeder Druckerei erwarten sollte. Was man aber im Durchschnitt von solchen Arbeiten sieht, steht auf einer recht niederen Stufe des Geschmackes und der technischen Leistung. Da freut man sich, wenn man ein so sorgfältig zusammengestelltes Werk findet, wie es der vorliegende Katalog ist. Und die Freude über das Heft wird noch wesentlich erhöht, wenn man sich vergegenwärtigt, daß es aus dem umstrittenen Meran kommt — als ein Zeichen dafür, daß deutsche Arbeit, deutsche Kultur auch in den jetzigen schweren Zeiten nicht tot zu kriegen sind. Carl M. Kirst.

Das neue Oldenburger Notgeld. Die Handelskammer in Oldenburg i. O. gibt zur Behebung der Kleingeldnot ein neues Notgeld heraus. Es handelt sich um 50-Pfg.-Scheine, etwa im Format der 2-Mark-Darlehnskassenscheine, die in einer Serie von 6 Stück in Umlauf kommen. Die Vorderseite aller 6 Scheine ist gleichmäßig unter Verwendung des Oldenburger Wappens gestaltet worden, während die Rückseite durch die Illustrierung der einzelnen Verse der Oldenburger Landeshymne „Heil Dir, o Oldenburg" eine die besonderen Eigenarten Oldenburgs hervorhebende Wirkung erhalten hat. Der Oldenburger Hengst, der Oldenburgische Graf Anton Günther, ein Opfertisch aus der Heide, der alte Westturm von Wangerooge und ähnliche das Heimatgefühl berührende Motive sind dargestellt. Die Scheine wurden auf grau-gelblichem Unterton in einem sonderbaren matten Braun als Zeichnungsfarbe dazu mit lichtmattem Blau und einem nicht zu lebhaftem Rot gedruckt. Das Ornamentale macht an zeitgemäße Liebhabereien Konzessionen, ist jedoch sehr frisch und eigenwillig behandelt, so daß das Ganze einen recht guten Eindruck macht. — Der Verfasser ist E. R. Vogenauer. Den Druck besorgte die Buchdruckerei Gerhard Stalling in Oldenburg. Dr. Hauschild.

* * *

Schriftprobe der „Buchdrucker-Gemeinschaft" in Darmstadt. In einem dünnen Mäppchen liegen acht nicht sehr abwechselungsreiche Druckarbeiten gleichen Formates. Die Darbietung ist geschmackvoll, aber Endgültiges läßt sich — nach den paar Blättern — heute noch nicht sagen. Immerhin: man spürt einen gewissen typographischen Kulturwillen, man wird von geistiger Luft umweht. Nicht ein einziges Blatt ist schlecht, aber auch keines wird einem zur besonderen ästhetischen Freude oder zwingt gar zur Bewunderung. Doch ich sehe Werdendes, hoffe auf Zukünftiges. Sympathisch berührt mich die Liebe zum Einfachen und die Geschmackssicherheit. Sehr vornehm wirkt z. B. das Einführungsblatt in seinem stark durchschossenen, trichterförmig auslaufenden Fraktursatz. Die ganze Zier des schönen Blattes ist ein Initial-H, das in das lichte, zarte Grau des Satzspiegels eine pikante schwarze Note bringt.

Alles in allem: ich habe Vertrauen zu dieser Buchdrucker-Gemeinschaft; der Keim zum Guten, Reifen, Vollendeten ist vorhanden. Warten wir weitere Taten ab.

„Neuzeitlicher Schmuck" der Aktien-Gesellschaft für Schriftgießerei und Maschinenbau, Offenbach a. M. Mit diesem Schmuck, der sich im wesentlichen aus den vereinfachten Formen stilisierter Füllhörner, Blumenkelche und dergleichen zusammensetzt, kann man einverstanden sein. Seine gute Verwendbarkeit wird jedem Buchdrucker beim ersten Betrachten einleuchten. Er besteht aus über 30 verschiedenen Figuren von heller, silbriger Wirkung und hübscher Linienführung. Auf acht Seiten zeigt die Schriftgießerei in typographisch geschickten Bildern die Schmuckserie schwarz und farbig, wobei sowohl die einzelnen Figuren als auch die Kombinationen, die sich leicht und vielseitig aus ihnen bilden lassen, sehr vorteilhaft zur Geltung kommen.

Das achtseitige Heft, auf dem dieser Schmuck vorgeführt wird, ist die typographisch beste Leistung, die mir von der Hausdruckerei der Offenbacher Firma bis jetzt vor Augen kam. Ich freue mich über diesen Fortschritt und hoffe, daß er den Beginn eines typographischen Aufwärtsschreitens der Firma bedeutet.

Die Schriftprobe der „Klinger-Antiqua". Die Schriftgießerei H. Berthold, Akt.-Ges., Berlin SW nennt ihre von dem früher viel genannten Plakatkünstler Julius Klinger gezeichnete neue Schrift in einer Anzeige „die elegante Werbeschrift". Bei dieser Charakterisierung kann man sich alles mögliche und nichts vorstellen. Als „Werbeschriften" lassen sich schließlich alle guten Schriften bezeichnen. Und was die „Eleganz" betrifft, so sind ihr in dieser Hinsicht eine ganze Anzahl moderner Schriften beträchtlich überlegen.

Hat Klinger es auch verstanden, seinen Formen ein gewisses Eigenleben zu verleihen, so ist die persönliche Note doch nicht sehr stark. Aber die Linienführung im ganzen ist gefällig und das Resultat kultivierten Empfindens. Der offene Bau der Typen ist im allgemeinen recht geschmeidig und gut proportioniert. Die Füße der Buchstaben zeigen ein vom üblichen abweichendes Profil und zwar insofern, als man sie etwa mit einem umgekehrten, flachen Brückenbogen vergleichen kann. Die Typen haben dadurch einen besonders festen Stand; ihre Köpfe sind entsprechend gebildet. Flüssige, schön bewegte Formen sehen

wir beim kleinen und großen K und beim großen R, sowie bei den als Wellenlinie geformten mittleren Querstrichen der Versalien A, E, F und H. Auch das Gemeine g ist – wenn auch nicht neuartig – so doch recht flott geformt. Und diese ebengenannten Buchstaben geben der Schrift vielleicht, auch das, was man als „elegant" werten darf. Aber: „die" elegante Schrift entsteht so noch lange nicht. Zumal, wenn wir andererseits wieder so schwerfällige Endigungen finden, wie sie das Versal S und das Gemeine c aufweisen – ein Übelstand, der besonders in der Ligatur ch und hier wieder namentlich in den größeren Graden störend auffällt. Bei der „halbfetten" Antiqua verletzen diese Fehler das Auge weniger. Alles in allem haben wir es in der Klinger-Antiqua mit einer gut brauchbaren Schrift zu tun.

Höchst uneinheitlich, von vielen Seiten beeinflußt, jedenfalls ohne jedes innere Müssen in der Formgebung, erscheinen mir die „Klinger-Ornamente". Wie so oft, wäre auch hier: weniger mehr gewesen. Die paar gelungenen Motive werden erdrückt von der Fülle des Unempfundenen.

Die Probe selber – als typographische Leistung betrachtet – schwankt zwischen Mittelmäßigkeit und Langweiligkeit. Denken wir an Proben und andere Drucksachen, an jene typographischen Glanzleistungen, die z. B. die Schriftgießerei Gebr. Klingspor herausbringt, oder vergegenwärtigen wir uns die herrlichen Proben anderer Schriftgießereien, die die Schriften von Ehmcke, E. R. Weiß, Bernhard, Czeschka, Steiner-Prag, Schneidler, Erbar und anderen vorführen, dann ist es höchst betrübend zu sehen, wie sehr daneben Klinger mit seiner Probe versagt: sie wirkt daneben wie das Produkt künstlerischer Schlappheit und Gleichgültigkeit. Eine Schriftprobe braucht gewiß nicht den blassen, überfeinerten Wünschen ästhetisch-nervöser Bibliophilen Rechnung zu tragen; sie kann urgesund sein, sich eng an die Forderungen der Praxis anlehnen und muß doch in Form und Farbe typographisch Niveau halten können. – Gerade weil ich Klinger seiner guten Plakate wegen schätze – ich denke z. B. an sein bekanntes Schriftplakat für den „Admirals-Palast" mit dem großen A – gerade, weil er gezeigt hat, daß er etwas kann, darf ich Energielosigkeiten in seinem Schaffen nicht nachsichtig übersehen.

Die Stuttgarter Fraktur, ebenfalls bei H. Berthold, A.-G. erschienen und von „Künstlerhand" – wie die Firma sagt – gezeichnet, hat fraglos Qualitäten. (Warum eigentlich nennt die Firma nicht offen den Besitzer der „Künstlerhand" mit Namen? Hat sie Ursache, den Namen im Dunkel zu lassen?) Wäre die „Stuttgarter Fraktur" in Wahrheit eine Originalschrift, so könnte man seine Freude an ihr haben. So aber erinnert sie bis in kleine Einzelheiten peinlich an die „Bernhard-Fraktur" der Bauerschen Gießerei. Aber natürlich gelang es der anonymen „Künstlerhand", da sie ja Umänderungen vornehmen mußte, nicht ganz, die edelen Maße, die klare Formkraft und die innere Harmonie der „Bernhard-Fraktur" zu erreichen.

Die „Magere Block" (H. Berthold, A.-G.) verkörpert in sehr breitlaufenden Formen (die scheinbar aus dem Duktus der Redisfeder heraus entwickelt wurden) das Skelett einer Lateinschrift. Die Umrißlinien sind leicht gerauht und die Typen an Ecken und Endigungen etwas verdickt. Die Schrift und auch ihre typographische Vorführung auf einem vierseitigen Prospekt ergeben ein angenehmes Bild.

Industria-Gravur nennt die Schriftgießerei Emil Gursch in Berlin eine groteskartige Schrift in gleichstarken Doppellinien, der eine gewisse Auffälligkeit und Reklamewirkung nicht abgesprochen werden kann, in der man aber nach irgendwelchem persönlichen Formausdruck vergeblich sucht.

Eine Buch- und Akzidenzschrift in ruhigen, konventionellen Formen zeigt in einem 56 Seiten starken Probeheft die Stuttgarter Schriftgießerei C. F. Weber unter dem Namen „Druckhaus-Antiqua". Die Schrift tritt gleich als Familie auf; sie ist geschnitten in mager, halbfett, schmalfett, fett und Kursiv. Irgendwie neuzeitlich, aus dem Geiste dieser Zeit heraus zu wirken, versucht die „Druckhaus-Antiqua" nicht. Man vergleicht sie unwillkürlich mit der „Römischen Antiqua" von Genzsch & Heyse, an die sie leise erinnert, und muß feststellen, daß die „Römische Antiqua" der „Druckhaus-Antiqua an klassischer Formenschönheit und Charakter entschieden überlegen ist. Trotzdem gehört aber die Familie der Druckhaus-Schriften noch zu den gut verwendbaren Erzeugnissen, die mancher Druckerei als das Richtige für ihren Kundenkreis willkommen sein wird.

Die typographische Gestaltung des Probeheftes ist nicht schlecht, einzelne Blätter sind brave, anständige Leistungen, aber das Ganze ist als modernes Druckerzeugnis doch ziemlich reizlos.

Die „Stuttgarter Antiqua" der Schriftgießerei Otto Weisert ist eine schwache Leistung, die ohne jedes feinere Gefühl für den beglückenden Reiz, den Schriftformen auslösen können, entstanden ist. Auch die typographische Vorführung der Schrift in einem 16seitigen Probeheft ist äußerst mäßig. Albert Windisch.

Richtigstellung. Die Besprechung der Schülerarbeiten der Fachschule für das Buchdruckgewerbe in Stuttgart (Heft 5/6) schrieb Albert Windisch-Frankfurt. Die Unterschrift blieb versehentlich weg. Die Schriftleitung.

* * *

Deutsche Schreibmeister-Kunst! Unter diesem Titel haben J. G. Schelter & Giesecke in Leipzig eine Anzahl Neuheiten in einem Hefte vereinigt, als deren interessanteste und beachtenswerteste die Schreibschrift „Großmütterchen“ anzusprechen ist. Wie schon der Name andeutet, handelt es sich hier um eine Schrift, deren Vorbild der guten, alten Zeit entnommen ist. Die „Großmütterchen“ ist eine Kielfederschrift, wie sie um die Wende des 19. Jahrhunderts geschrieben wurde, und die Gießerei hat große Sorgfalt auf die getreue Wiedergabe der anheimelnden und so charakteristischen Schreibzüge verwendet. Der Schnitt des langen „ſ“ und die mit ihm zusammenhängenden Buchstaben entsprechen allerdings nicht genau der Tradition. Lang „ſ“ wurde von unten nach oben geschrieben, kann also unten keine Verdickung haben, aber vielleicht hat man aus Schönheitsgründen und in Rücksicht auf eine gute Gesamtwirkung die vorliegende Schnittart gewählt. Die Gesamtwirkung der „Großmütterchen-Schrift“ ist sehr schön. Deshalb erscheint es nicht recht verständlich, warum in dem Anwendungsheft bei den meisten Beispielen die Schneidler-Deutsch und hier und da auch die Schneidler-Schwabacher mit herangezogen wurde. Vielfach wird die Schreibschrift von den zu reichlich angewendeten anderen Schriftzeilen und Ornamentstücken etwas erdrückt. Auch die Schreibmeister-Züge — eine neue Schöpfung, in dem Hefte ebenfalls abgedruckt — können, so hübsch sie an sich sind, in zu häufiger Verwendung störend wirken. Die Kalligraphen der damaligen Zeit, die so verschwenderisch mit den Schreibzügen bei den Schriftstücken um sich warfen, waren erwiesenermaßen nicht die besten und deren Gepflogenheiten sollten heute auch nicht nachgeahmt werden. Die „Großmütterchen-Schrift“ kann bei ihrem feinen, liebenswürdigen Charakter aller anders gearteten Schriften als Auszeichnung oder Schmuck entraten, und wenn das Musterheft schon etwas des Guten zu viel bringt, wie soll es dann erst in der Praxis werden, wo an sich der Hang zu übermäßiger ornamentaler Ausstattung vorhanden ist. Zur Großmütterchen-Schrift gehören noch sehr anmutig und stilgerecht entworfene Zierbuchstaben und die bereits erwähnten Schreibmeister-Züge, alles Neuheiten, die in technischer und künstlerischer Beziehung voll befriedigen und denen gute Aufnahme seitens der Fachwelt sicher ist.

Als weitere Neuheit neben dem Schreibmeisterheft gingen von J. G. Schelter & Giesecke noch ein: Zeitungsdruckstöcke des neuen deutschen Reichsadlers in lichter und schwarzer Ausführung, Sonnenglitzer Ornamente und Futurismen, die letzteren für ein- und dreifarbige Wiedergabe. Bei all den vielen Kleindruckarbeiten, die für originelle, zeitgemäße Werbezwecke bestimmt sind, werden die neuen Ornamentserien dankbare Verwendung finden können. Paul Hoffmann.

* * *

Lukas Cranach. Von Curt Glaser. Im Insel-Verlag, Leipzig 1921. Mit dem imponierenden Cranachbande eröffnet der Insel-Verlag eine viel versprechende Reihe „Deutsche Meister“, für die Karl Scheffler als Herausgeber gewonnen ist. Von den vielen kurzatmigen kunstästhetischen Publikationen unserer Tage unterscheidet sich das Werk Glasers in der vorteilhaftesten Weise: es ist gründlich gebaut, aufs angenehmste gegliedert, und in jeder Zeile stecken positive und persönliche Entscheidungen, so sehr spürt man, das jedes Wort hier belegt ist. Flechsig, Muther, Heyck, Worringer gaben ein schillerndes Bild von Cranach, Glaser hat sich so stark in seinen deutschen Malerhelden eingefühlt, daß es ihm möglich wurde, ein Bild von seinem Lebenswerk zu zeichnen, das wie vollendet anmutet. Klar lassen sich jetzt Cranachs Perioden unterscheiden, aber auch die Zusammenhänge und letzten Endes die Einheitlichkeit seines Stils lassen sich erkennen, die Pseudogrünewaldfrage wird mit energischen Schnitten beseitigt, und der Werkstattbetrieb, der Manierismus, die Schule dieses echten Deutschrenaissancemeisters finden ihre Klärung. Der immer liebenswürdige große Maler gelangt in der Schilderung Glasers auf den ihm gebührenden, hohen Rang. Die 117 Abbildungen kommen in der Ausstattung durch den Insel-Verlag zur besten Wirkung.

Handwerkliche Kunst in alter und neuer Zeit. Herausgegeben vom Deutschen Werkbund. Verlag Hermann Reckendorf, Berlin 1920.

In der Folge der Jahrbücher des Deutschen Werkbundes ist dies der sechste Band und er läßt, wie seine Vorgänger, nichts an Solidität und Schönheit vermissen. Man hat diesmal von längeren Aufsätzen abgesehen und dafür von den Künstlern selbst, wie Groß, Gies, Mendelssohn, wirksame knappe Begleittexte beisteuern lassen. Aus dem reichen Inhalt, der auch historisches einbegreift, seien die buchgewerblichen Beiträge hervorgehoben, Schriftseiten von Rudolf Koch, Ehmcke, Anna Simons, Wieynk, Bucheinbände von Hupp, Kersten, Franz Weiße. Die gesamte Druckanordnung, wie auch der vom Werbedienst geleitete Anzeigenteil, legen von gediegenem Geschmack Zeugnis ab.

Denkmal und Schrift. Ein Beitrag zu praktischer Schriftarbeit von Lorenz Reinhard **Spitzenpfeil.** Mit 115 Beispielen nach Zeichnungen des Verfassers. Verlag von Georg D. W. Callwey-München. Der rühmlichst bekannte Schriftforscher und -künstler Spitzenpfeil gehört zu den wenigen in Deutschland, die ein Gefühl dafür besitzen, wie ungeheuer heute noch in der Schrift gesündigt wird. In dieser Broschüre, der 187. Flugschrift des Dürerbundes, geht er der Schriftverwilderung auf unsern Denkmälern zu Leibe. Nachdem er seine Lehre über die Grundformen und die Ausdrucksformen und ihre Normung dargelegt hat, schildert er in gedrängtester Weise die Anwendungsarten, die technische Ausführung entsprechend den verschiedensten Materialen, und die künstlerische Formung entsprechend dem Text, sei es als Block, als Band, als Fries, sei es in Anpassung an den verschiedensten geometrischen Hintergrund. Selten findet man so viel Lehrreiches auf knappem Raum vereinigt, wie in dieser Schrift, die für jeden Schulunterricht in Schriftformen mit gebraucht werden sollte. Sie will aber studiert werden, Oberflächlichen erschließt sie sich nicht.

Ludwig Justi, Deutsche Zeichenkunst im neunzehnten Jahrhundert. Mit 100 Abbildungen. Verlag Julius Bard, Berlin 1919.

Ludwig Justi hat, wie er eine neue Methode für die Führungen des Publikums durch die Bildersäle der Nationalgalerie und des Kronprinzenpalais hat eintreten lassen, auch die gedruckten Führer einem neuen Prinzip unterstellt. Vorher wurde man mit möglichst geistreichen Bemerkungen durch den ganzen Bilderkreis gehetzt, Justi aber führt schriftlich wie mündlich nur vor wenige Bilder, am liebsten nur eins, dieses lehrt er aber ganz genau, bis ins Herz hinein, kennen. Auch für die deutsche Zeichenkunst hat er aus den reichen Schätzen der Nationalgalerie nur hundert Handzeichnungen ausgewählt, die er, sachlich kaum anfechtbar, gruppiert und liebevoll beschreibt. Es ist ein hoher Genuß, seine Erläuterungen zu lesen und seine stilkritischen Bemerkungen nachschmeckerisch durchzukosten. Von den Nazarenern und Klassizisten führt er durch alle Spielarten der bürgerlichen und der heroischen Kunst bis zu Nauen, Feininger, Pechstein, Heckel. Viel fällt für die Bewertung des Deutschen in der Kunst ab, und wer Zeichnungen noch nicht liebte und von ihrer Selbständigkeit als künstlerischer Äußerungen noch keine Ahnung hatte, der muß nach dieser eindringlichen Einführung zu ihrem überzeugten Liebhaber geworden sein.

F. W. Dostojewski, Die fremde Frau und der Mann unterm Bett. Mit 12 Steinzeichnungen von A. Bernstein. – **Felix Braun, Attila.** Mit 10 Steinzeichnungen von Joseph Fr. Huber. Musarion Verlag, München.

C. Berg, Schlupps, der Handwerksbursch. Mären und Schnurren. 21. Tausend Verlag von Englert & Schlosser, Frankfurt a. M.

Es gibt Geschichten, die einen bedenklichen Titel haben, wie z. B. Enkings Sopha von Nummer sechs, aber bei näherem Zusehen entpuppen sie sich als höchst moralisch. Eine solche eigentlich moralische Erzählung ist auch die Groteske von Dostojewski, die einfach eine Schilderung der Wirkungen sinnloser Eifersucht ist und die in dem Dialog zwischen den beiden Herren unterm Bett in der ganz fremden Wohnung etwas Zwerchfellerschütterndes hat, es ist höchste literarische Equilibristik, in der sich hier der große russische Zauberer zeigt. Die Steinzeichnungen von Bernstein haben etwas Daumierhaftes und entsprechen völlig dem phantastischen Humor des Dichters. – Braun stellt, wie man sagen könnte, die Legenden um Attila zusammen, mit einer Flaubertschen Eindringlichkeit entrollt sich vor uns der Mythus der Gottesgeißel. Wenn zuweilen die moderne Dichtung hinter der Schlichtheit der Quelle zurückbleibt, so erhebt sich Braun nicht selten, wie in dem Stück „Hagen lächelt", zu epischer Größe. Wie ein phantasievolles Klingen begleiten die Steinzeichnungen Bilder, im Ungewissen der Vision, vielsagend und vielgebend, die dämonischen Legenden.

Wer „Schlupps" ist, das wissen schon sehr viele deutsche Kinder, und in der Tat haben diese prachtvollen Handwerksburschenmären das Zeug in sich, ein echtes und rechtes Volksbuch zu werden, und dem zum Zeichen hat der Frankfurter Verlag Englert & Schlosser recht daran getan, der 21. Auflage die ganz hervorragend zu nennende Ausstattung mit auf den Weg zu geben, die er diesmal den frohen und nachdenksamen Fabulierungen von C. Berg zuteil hat werden lassen. Wieder liest man sich in diese entzückenden Schnurren ein, wieder geht man mit Schlupps, dem gradsinnigen, ehrlichen Burschen, der das Böse so schelmisch bestraft und das Gute so herzlich belohnt, durch dick und dünn, und ganz besonders freut man sich über die großen Bilder, in denen diesmal die Illustrationskunst von **Otto Richard Bossert** erscheint. Mit der typographischen Gediegenheit und Schönheit des Buches verbinden sich die holzschnittmäßigen großzügigen Darstellungen von den Eulenspiegeleien Schluppsens aufs angemessenste. In dieser Form sollte der Schlupps Volkstümlichkeit erlangen.

Henri Monnier, Die Geschichte des Spießbürgers (Pappband M 12.–) – **Baudelaire, Kleine Gedichte in Prosa** (Halbleinen M 32.–). Axel Juncker Verlag, Berlin.

Nicht wenige der klassischen französischen Illustratoren handhabten auch die Feder und geradezu meisterhaft ge-

schah es von Monnier, dem Zeitgenossen Gavarnis und Gigoux', der in seiner Naturgeschichte der Philister eine entzückende Satire geschrieben hat, in der er alle Lächerlichkeiten und Albernheiten des französischen Spießers um 1830 mit einem befreienden Humor schildert. Es ist ein Buch, ganz aus fröhlicher Künstlerlaune geflossen, denn vom Kunstzigeunertum, nicht etwa vom Proletarier, ist hier der Bürger karikiert. Schon ahnt man Murger in diesen heiteren Kapiteln. Deren schönster Schmuck sind die kleinen Holzschnitte, von Monnier selbst, in deren sprühendem Witz die Satire graphisch gipfelt.

Baudelaires Gedichte in Prosa, diese teils schwermutvollen, teils grotesken Lyrismen, gehören der Weltliteratur an, romantische Ironie und eine bis zum Schmerzlichen hinunterreichende illusionsfreie Beobachtung zeichnen sie aus. Die höchst vortreffliche Übertragung stammt von Dieter Bassermann, er hat diesen strömenden Poesien die deutsche Form gefunden, die ihnen bis in das innerste des Gedankens und des Gefühls gerecht wird und noch das schwebendste und verhallendste sprachlich zu fassen weiß.

Dr. Julius Zeitler

* * *

Alfred Richard Meyer, Literarische Flugblätter.

Das Buch als die äußere Form des Geisteswerkes verhält sich zu diesem wie das Gefäß zum Getränk. Das schöne Buch dient dazu, den Leser in diejenige Stimmung zu versetzen, die er braucht, um zum Innern der Geistesschöpfung vorzudringen. Und deshalb ist es gut, daß schlechte Bücher auch fast immer ein schlechtes Gewand tragen.

Es gibt in Deutschland heute schon eine stattliche Reihe von Verlagsbuchhändlern, die die an ihr Gewerbe gerichtete ideale Forderung erkannt haben. Die aus Buch und Buchinhalt eine geistige Einheit gemacht haben. So der Verlagsbuchhändler Alfred Rich. Meyer zu Berlin-Wilmersdorf.

Der Hauptteil seiner verlegerischen Liebe gilt sicher seinen „Literarischen Flugblättern". Ich greife wahllos eine seiner Flugblätter heraus. Da ist ein im Jahre 1605 erschienenes „kurtzweiligs Liedt" „Von dreyen Bulern / vnnd eines Becken Weib /" von Meyer neu gedruckt worden, und zwar ein Lied, das bekannten Volksliederforschern bisher unbekannt war. Es ist selbstverständlich, daß aus Bütten und Druck die Luft des 17. Jahrhunderts zu wehen scheint. Die „Gedichte der Maria Stuart" hat Rudolf Leonhard zum ersten Mal in die deutsche Sprache übertragen, und Meyer hat sie herausgebracht in einem Flugblatt, dessen sauberer Satz englisch-pedantisch anmutet mit einem sehr feinen Porträt der Maria, von W. Schrader gezeichnet. Die „Lehren und Sprüche des Marquis de Sade" sind mit einem Antiqua-Satz herausgebracht, dessen Anordnung im billigen Kolportagestil an so manche Erscheinung der Literatur erinnert, hinter deren anspruchsloser Form sich Gedanken verbargen, die die Menschheit erschütterten und aufwühlten. Friedrich des Großen „Kulinarische Epistel", von dem Verleger selbst im Versmaß des Originals übertragen, ist ein entzückender Schwabacher Druck aus der Holtenschen Offizin geworden. Und ebenso wie es Meyer versteht, einem historischen Werke die klassische Form zu geben, so bringt er die Schöpfungen der modernen Dichtkunst in diesen scharf angepaßten Formen heraus. Wie er z. B. eine Novelle Alfred Döblins „Das Stiftsfräulein und der Tod" mit den expressionistischen Holzschnitten E. L. Kirchners schmücken läßt, den Satzspiegel aber in streng wirkender Antiqua gibt, beweist er das Feingefühl des Verlegers, der dem gedruckten Buchstaben die dienende Rolle zuweist, damit dieser uns wohl den Geist des Werkes ahnen lasse, hierbei niemals aber so weit gehen darf, die Lektüre zu stören. Deshalb halte ich es für sehr vernünftig, wenn Meyer in den modernsten Dichtungen, die er herausbringt, nur klassische Schrift gibt und nicht etwa solche, die modern sein will, und die doch nur, weil schwer leserlich, den Genuß beinträchtigt. So wuchten die Gedichte von Paul Zech „Das schwarze Revier" in einer Antiqua, die uns sofort den Gedanken vermittelt, daß wir es hier mit Versen zu tun haben, die sich hier in die Herzen der Menschen einhämmern wollen. So strömt aus der gotischen Schrift eines der schönsten Flugblattdrucke, zu George A. Goldschlags „Biblische Gedichte", das Weihegefühl, das einen durchaus modernen Dichter beseelte, der die biblischen Legenden zum Gegenstand seiner anbetenden Dichtkunst machte. So denn Joachim Ringelnatzens „Turngedichte", Turngedichte, die gar keine solchen sind, sondern nur Verspottungen vieles dessen, was sehr vielen Deutschen heilig ist. Der Umschlag zu diesen Turngedichten ist absichtlich mit kitschigen Zeichnungen und häßlichem Druck bedeckt, so daß man zuerst glaubt, billige Sportliteratur in der Hand zu haben. Zu seinen schönsten Veröffentlichungen gehört die Spruchsammlung des Grimod de la Reynière, Weiland Herausgeber des Journal des Gourmands, „Alkoran der Feinschmecker". Eduard Maria Oettinger hat diese Sprüche 1852 übertragen, und Meyer hat, wie es in dem Verlegervermerk zum Schluß heißt, 1920 die Textvergleichung vorgenommen. Daß ich dies bemerke, soll ausdrücken, daß bei jeder der Meyerschen Veröffentlichungen ein Verleger dahinter steht, dem das, was er herausgibt, Herzenssache ist. Zum Schluß dieser Aufzählung, die nur Kostproben geben wollte, sei auf die von Meyer heraus-

gegebene „Schule der Pierrots", hingewiesen, eine Folge der bekannten Zeichnungen Gavarnis, von A. Rogall, handgedruckt. Ernst Collin.

Gottfried Keller, Das Fähnlein der sieben Aufrechten. — Sieben Legenden. Illustriert von G. Traub. Verlag Franz Hanfstaengl, München 1921.

Seitdem im vorigen Jahre die Schutzfrist der Kellerschen Werke abgelaufen ist, hat man Gottfried Keller verlegerseits wieder entdeckt. Selbstverständlich war es, daß neben der großen Klemmschen Keller-Ausgabe auch Edelsteine aus dem Diadem der Kellerschen Dichtkunst herausgegriffen und zu besonders schönen und sorgfältigen Büchlein gestaltet wurden. Dies hat u. a. der Münchener Verlag Hanfstaengl getan mit einer der Zürcher Novellen, dem „Fähnlein der sieben Aufrechten" und den „Sieben Legenden". Von den Sieben Legenden schrieb Keller an Friedrich Theodor Vischer, daß er sie unter dem Titel „Auf Goldgrund" erscheinen lassen wolle. So ist es pietätvoll, aber auch ganz dem leuchtenden Charakter dieses Werkes angepaßt, wenn der Verlag dieses Buch mit reicher Goldpressung herausbringt, die aber so zart im Ornament ist, daß sie nichts Überladenes und Protziges an sich hat. Für den in seiner Klarheit vorbildlichen Druck beider Bücher hat Gustav Traub je ein Kupfer und sehr viele Zeichnungen geschaffen. Es ist keine große Illustrationskunst, die uns hier geboten wird, und es ist Traub auch nicht gelungen, einen einheitlichen Stil durch seine Zeichnungen zu geben. Aber man wird ihm zubilligen, daß er ein sehr geschickter Zeichner ist. Die Anspruchslosigkeit seiner Kunst verletzt nicht, und immer klingen Zeichnung und Text gut zusammen. Wir haben es hier mit zwei Veröffentlichungen zu tun, die man gern zur Hand nehmen wird. Ernst Collin.

Der Papier-Fabrikant, Fest- und Auslandsheft 1921. Otto Elsner, Verlagsgesellschaft m. b. H., Berlin S 42, Oranienstraße 140/42.

Aus Anlaß der Münchener Papiermachertage gibt der Verlag nach einer siebenjährigen Pause wieder eines jener starken inhaltsreichen Sonderhefte heraus, die früher bekannt und geschätzt waren. In einem Geleitwort rechtfertigt er sein Unternehmen: Nicht einer Feier soll dies Festheft gelten, zu der wahrlich heute kein Anlaß ist, sondern es soll sich als Glied in die Kette der Bestrebungen fügen, die Frieden und Versöhnung der Völker erstreben. In diesem Sinne will und soll es frei und stolz zeigen, was wir sind und was wir haben, nicht für uns allein, sondern für die ganze Welt.

Es ist dem sorgfältig zusammengestellten und sehr gut ausgestatteten Heft lebhaft zu wünschen, daß es in diesem Sinne vollen Erfolg habe. Sein Inhalt, dem viele Abbildungen beigegeben sind, ist nicht nur sehr reichhaltig, sondern auch außerordentlich interessant, in seinem historischen Teil sogar von ganz allgemeinem Interesse. Dem Fachmann werden die auch früher schon bei solchen Gelegenheiten eingeführten Selbstdarstellungen wertvoll sein, die eine Anzahl Firmen der deutschen Papiermaschinenindustrie beigesteuert haben. Gedruckt ist das Heft auf verschiedenen, zum Teil ganz besonders schönen Papieren, die von den ersten Papierfabriken zu diesem Zwecke zur Vorfügung gestellt worden sind. Wie der Verlag mitteilt, sind auch einzelne Exemplare des Heftes gegen Einsendung von M 10.— vom Verlage zu beziehen. Curt Richter.

Die Farbe, Sammelschrift für alle Zweige der Farbkunde. Unter Mitwirkung zahlreicher Mitarbeiter herausgegeben von Wilhelm Ostwald. Verlag Unesma, Leipzig.

Mit dem Erscheinen dieser Schrift ist ein hochbedeutsamer Schritt getan, denn sie ist die erste Verwirklichung eines schöpferischen Gedankens, der die Form unserer wissenschaftlichen Druckwerke von Grund auf verändert. Wilhelm Ostwald, der durch seine Arbeiten und sein Eintreten für die Normalformate und die Farbenforschung uns schon so Großes gegeben hat, schenkt der gesamten Kulturwelt dieses Neue — und straft damit das Schauermärchen von den Barbaren Lügen. In künftigen Zeiten wird es — wenigstens auf wissenschaftlichem Gebiete — keine Bücher mehr geben, sondern die Verleger werden die Arbeiten ihrer Autoren in einzelnen Bogen vertreiben, die, im Normalformat hergestellt, dann in Karteiform eingeordnet werden. Jeder Abhandlung ist in der logischen Ordnung aller Begriffe ein ganz bestimmter Platz zugewiesen; Verwandtes steht da dicht beieinander, während geistig entferntere Gebiete dann auch eine räumliche Trennung, eine Unterbringung in anderen Kästen und Schränken erfahren werden. So wird in der Bücherei der Zukunft eine Übersichtlichkeit herrschen, die uns heute nur als Traum erscheint — und über den Wert solcher Ordnung braucht man kein Wort zu verlieren. Daneben bringt die neue Bücherei auch den angenehmen Vorteil, daß man nur jeweils diejenigen Bogen kaufen wird, für die man gerade Interesse hat, während man doch heute fast in jedem Buche eine beträchtliche Anzahl Seiten hat, die man ebensogut entbehren kann.

All die einzelnen Vorteile des neuen Systems hier aufzuführen, verbietet der Raummangel, denn es müßten dann gleich alle 8 Seiten des ersten Bogens abgedruckt werden. Auf diesen Abdruck kann um so eher verzichtet werden, als der Verlag diesen Bogen jedem Interessenten

unberechnet zur Verfügung stellt. Es kann nicht genug empfohlen werden, davon Gebrauch zu machen, denn die darin aufgerollten Fragen sind von zu einschneidender Bedeutung, als daß man über sie hinweggehen könnte.

Wann die nun verwirklichten Anfänge des neuen Schrifttums so weit Allgemeingut der Kulturvölker sein werden, daß unsere jetzigen Bücher als überwundener Standpunkt gelten können, läßt sich ja schwer voraussagen. Doch das vermag an der großen Bedeutung des neuen Schrittes nichts zu schmälern! Carl M. Kirst.

Kurzgefaßter, praktischer Abriß der Farbenlehre. Für Zeichner, Maler und Kunsthandwerker und für den Schulgebrauch bearbeitet von Professor Alois Raimund Hein. Verlag A. Hartleben.

Wie schon der Titel erkennen läßt, soll dieses Buch dazu dienen, um den Laien in die Anfangsgründe der Farblehre einzuführen. Von diesem Gesichtspunkt aus ist eine Menge Material theoretischer und praktischer Art zusammengetragen und auch übersichtlich eingegliedert. In dem Bestreben, recht vielseitig zu sein, ist der Verfasser aber doch entschieden zu weit gegangen, so daß dem Anfänger eine zu große, schwer zu bewältigende Stoffmenge vorgesetzt wird, während der Fortgeschrittene mehr das Bedürfnis nach Einzelheiten haben muß, die er aber in dem kleinen Heftchen, das zur Chemisch-technischen Bibliothek des Hartlebenschen Verlages zählt, nicht finden kann.

Als eine unbegreifliche Entgleisung muß man es aber bezeichnen, daß bei der Aufzählung empfehlenswerter Materialien die französischen und englischen in der Mehrzahl sind und in der Reihenfolge noch vor den deutschen stehen. Dergleichen ist eben nur in Deutschland oder Deutsch-Österreich möglich ... Carl M. Kirst.

* * *

Stellenausschreibung

An der staatlichen Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien, VII, Westbahnstraße 25, gelangt eine Lehrstelle für photomechanische Reproduktionsverfahren, insbesondere für Flachdruck (Lichtdruck, Photolithographie, Steindruck, Aluminiumdruck) zur Besetzung.

Bewerber müssen auf diesem Gebiete theoretische und praktische Kenntnisse nachweisen können; bevorzugt werden jene, die auf dem Gesamtgebiete der photomechanischen Reproduktionsverfahren sich betätigt haben. Bei gleicher Qualifikation werden ehemalige Absolventen der staatlichen Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt berücksichtigt.

Alle weitergehenden Auskünfte bezüglich der Anstellungsbedingungen werden den Bewerbern mündlich oder schriftlich bekanntgegeben werden.

Bewerber um obige Lehrstelle haben ihre an das Bundesministerium für Handel und Gewerbe, Industrie und Bauten gerichteten Gesuche mit Gehaltsansprüchen bis 1. Oktober 1921 bei der gefertigten Direktion zu überreichen und dieselben mit einer Schilderung ihres Lebens- und Studienganges, mit ihrem Tauf- (Geburts-) scheine, dem Heimatscheine und mit Arbeitsproben zu belegen. Persönliche Vorstellung ist erwünscht.

Die Direktion
der staatlichen Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien
Dr. J. M. Eder m. p.

* * *

Aus Anlaß der Ausstellung des Jakob Krause-Bundes wurde dieses Heft zusammengestellt. Die Schriftleitung war bestrebt, vorbildliche Meistereinbände zu bieten. Lückenlosigkeit war weder beabsichtigt noch ist sie im Rahmen einer Zeitschrift durchführbar. Um einen Einblick in die, nur sehr wenigen deutlicher bekannte ältere Buchbinderkunst zu bieten, haben wir eine reichere Anzahl entsprechender Meisterbände beigegeben. In zuvorkommendster Weise haben uns für diesen Teil durch Beschaffung von Abbildungsmaterial die Firmen: C. G. Boerner, Auktionshaus, Leipzig; Paul Graupe, Kunst-Antiquariat, Berlin und Jos. Baer & Co., Frankfurt a. M. unterstützt. Die Schriftleitungen des „Allgemeinen Anzeigers für Buchbinderei" (Stuttgart), des „Archivs für Buchbinderei" (Knapp, Halle) und der Zeitschrift „Kunst und Dekoration" (Alex. Koch, Darmstadt) für gleiche Unterstützung, sowie den Farbenfabriken Berger & Wirth, Leipzig für die Herstellung der farbigen Abbildungstafel sind wir ebenfalls zu Danke verpflichtet. — Der abgebildete (einfarbige) Jakob Krause-Band (Deckel- und Schnittabbildung) gehört der Firma P. Graupe. Die Schriftleitung.

* * *

Mit diesem Hefte beginnen wir die Veröffentlichung von

Rudolf Koch, Die Kunst des Schreibens.

Das Werk wird mit Heft 11/12 geschlossen vorliegen und sodann in Buchform erscheinen. Gesamttitel und Inhaltsverzeichnis liegt Heft 11/12 bei. Rudolf Koch begleitet sein Werk mit nachstehendem Vorwort:

„... Das Folgende soll nichts weiter sein als eine Anweisung, die Kunst des Schreibens zu erlernen auf die vom Verfasser erprobte Art.

Er erhebt dabei keinen Anspruch auf Vielseitigkeit, denn er gibt rein persönliche Erfahrungen und verzichtet auf alle Art von allgemeinen wie auch geschichtlichen Erwägungen ..." Die Schriftleitung.

BUGRA-ARCHIV

Buchgewerbliches graphisches Gesamtverzeichnis aller in deutschsprachlichen Fachzeitschriften erschienenen Aufsätze, Notizen, Rezepte, Entscheidungen und dergl. Zusammengestellt vom

DEUTSCHEN BUCHGEWERBEVEREIN

Unter diesem Titel wird in Zukunft in jedem Hefte des ‚Archivs' ein Verzeichnis aller in deutschsprachlichen, buchgewerblichen Fach- und Kunstzeitschriften erschienenen Aufsätze, Notizen und dergleichen in weitestem Umfange veröffentlicht werden. Wir haben uns der Unterstützung aller deutschen Fachzeitschriften versichert und werden mit diesem Unternehmen einem schon lange empfundenen Bedürfnis abhelfen. Die Titel werden so geordnet, daß ohne Mühe schnell nachgeschlagen werden kann. Außerdem können die im Bugra-Archiv verarbeiteten Zeitschriften jederzeit bei uns nachgelesen werden. Ein Versand nach auswärts erfolgt nicht. Der Deutsche Buchgewerbeverein.

Technische Beratungsstelle für das gesamte Buchgewerbe

Der Deutsche Buchgewerbeverein hat eine technische Beratungs- und Auskunftstelle für das gesamte Buchgewerbe eingerichtet. Die Beratungsstelle hat die Aufgabe, fachmännisch, unparteiisch und uneigennützig in allen entstehenden Zweifelsfällen und technischen Schwierigkeiten sowohl den Praktiker als auch die Geschäftsleitung in jeder Weise zu beraten. Für die einzelnen Gebiete stehen erfahrene Fachleute zur Verfügung. Die Erteilung derjenigen Auskünfte, welche mit einem Briefe erledigt werden können, geschieht für die Mitglieder des Deutschen Buchgewerbevereins kostenlos; von Nichtmitgliedern wird eine Gebühr von 5 Mark erhoben. Für solche Auskünfte, welche einen umfangreichen Schriftwechsel erfordern, werden die entstehenden Portokosten nachträglich eingefordert. Die Kosten für etwaige chemische Untersuchungen, Mikrophotographien und sonstige Versuche werden besonders berechnet. Die Beantwortung der eingehenden Fragen erfolgt ausschließlich auf dem Wege des Briefverkehrs und wird nicht im Archiv veröffentlicht; es ist somit alle Gewähr für die Geheimhaltung der Angelegenheit gegeben. Anfragen sind zu richten an den Direktor der technischen Sammlungen des Deutschen Buchgewerbehauses, Abteilung Beratungsstelle.

Aufruf

Der Börsenverein der Deutschen Buchhändler hat eine ihm gewordene Anregung (vgl. Börsenblatt f. d. Deutsch. Buchhandel vom 21. Juni 1921) aufgegriffen, die dahin geht, zur Regelung des verlegerischen Verkehrs mit dem Autor einerseits und dem herstellenden Buchgewerbe andererseits ein „Merkblatt für Autoren" und ein „Normenheft für den Verkehr des Verlegers mit dem Buchgewerbe" auszuarbeiten. Der Börsenverein der Deutschen Buchhändler ist an die unterzeichnete Schriftleitung mit der Bitte um Mitarbeit herangetreten. Da unser Wirtschaftsleben und somit auch das gesamte Buchgewerbe „zu größter Sparsamkeit und Vermeidung aller überflüssigen Arbeit gezwungen ist und größte Wirtschaftlichkeit auch in den Beziehungen zwischen Autor und Verleger einerseits und Verleger und dem Buchgewerbe andererseits Platz greifen muß", ist der Plan des Börsenvereins nach einer Vereinfachung, d. h. einer Verbilligung der geschäftlichen Abwicklungen nachhaltig zu unterstützen. Der Deutsche Buchgewerbeverein ersucht, daß alle Beteiligten – also Verleger, Künstler, Druckereien, graphische Anstalten, Buchbindereien, Papierfabrikanten usw. – Erfahrungsstoff zusammentragen und ihre begründeten Wünsche und Anregungen zur Sache bekanntzugeben, „damit Fachmänner entscheiden, inwieweit die angedeutete Schaffung von Richtlinien einem wirtschaftlichen Bedürfnis entspricht und eine nutzbringende praktische Verwertung erwarten läßt." Wir geben zur Orientierung einige Punkte: Herstellung eines einwandfreien Manuskriptes seitens des Autors. Vorzug des Schreibmaschinenmanuskriptes. Einheitliche Rechtschreibung (Duden). Einheitliche, einfache Regeln für Abkürzungen, Anmerkungen, Zitate, für die Anfertigung des Inhaltsverzeichnisses, Titels, Registers usw. Korrekturtabellen. Angaben über das, was bei der Anfertigung von Zeichnungen (Illustrationen) zu berücksichtigen wäre. Sonderabzüge. Gratisexemplare. Fraktur—Antiqua. Nachprüfung alles dessen, was sich an Recht und Brauch, als orts- oder gewerbsüblich mit der Zeit herausgebildet hat und etwa als Mißstand zu bekämpfen wäre. Lieferungs-, Zahlungsbedingungen. Haft-, Versicherungspflicht. Aufbewahrung, Lagerung, Abruf. Regeln über Kalkulation, Zuschuß, Korrekturen, Probeseiten, Aushängebogen, stehenden Satz usw. Lieferung des Papieres an die Druckerei. Abholung der Bogen. Bezeichnung der Papierformate. Ob und in welchem Umfange der Buchdruckpreistarif und ähnliche buchgewerbliche Hilfsmittel heranzuziehen wären, usw. Ohne Fachorganisationen dabei ausschalten zu wollen, bittet der Deutsche Buchgewerbeverein als unparteiische Körperschaft um Stellungnahme zu dem Plane und um ausführliche Mitteilung von Vorschlägen zu weiterer Verarbeitung.

Schriftleitung des Archivs für Buchgewerbe und Graphik

I. Das Werkzeug.

1. Die Schreibfläche.

Das Papier.

Als Schreibpapier wählt man ein ziemlich glattes, gut geleimtes Papier. Für den Anfang ist karriertes, d. h. durch blaue Linien in Quadrate geteiltes Papier zweckmäßig. Das allgemeinkäufliche mit 5 mm großen Quadraten ist sehr geeignet. Schulen, die größere Massen brauchen, lassen sich besondere Liniierung herstellen mit etwa $2^1/_2$—3 mm großen Quadraten. Fortgeschrittene sollen diese Papiere nicht mehr benützen, da die blauen Linien das reine Verhältnis der schwarzen Schrift zum weißen Papier stören und ein sorgfältiges Abwägen der Formen erschweren.

Für gute Arbeiten nimmt man Büttenpapier wie es bei uns in den schönsten Arten hergestellt wird. Man gewöhne sich von vornherein daran, leichte Papiere zu verwenden. Die schwereren Büttenpapiere haben meistens eine gröbere Narbe als zum Schreiben gut ist, und die Steifheit ist in kleineren und mittleren Formaten unangenehm. Ganz zarte und dünne Papiere fallen am schönsten und das starke Durchscheinen ist kein Mangel, sondern kann zu einer Tugend werden. Wenn der Schreiber es klug zu nutzen weiß, kann eine Handschrift dadurch einen besonderen eignen Reiz bekommen. Der zarte Schimmer gibt der Papierfläche Leben und deutet dem Leser das Künftige an. Man unterschätze nicht die Wirkung eines geschmeidigen Papieres mit leichtem Fell. Der Sinn für schöne Papiere von edlem Stoff will erzogen sein.

Die Gewohnheit bei Büttenpapieren den Schöpfrand stehen zu lassen, ist zu loben. Der Charakter dieses aus reinen, weißen Leinwandabfällen hergestellten Papiers kommt gerade hier zur schönsten Geltung. Bei Einzelblättern kann man den Rand an allen 4 Seiten stehen lassen. Bei mehrblätterigen Arbeiten dagegen ist das Beschneiden des oberen Randes zur Erreichung gleichmäßiger Randabstände unerläßlich.

Reißen soll man das Papier niemals. Kann man den Büttenrand mit Rücksicht auf das Format nicht benützen, so schneide man das Papier mit einem guten scharfen Messer und einem eisernen Lineal glatt ab. Zu stark satinierte, d. h. geglättete Papiere, kann man anfeuchten und zwischen Löschpapier trocknen. Der Charakter mancher guten Papiere kommt dadurch erst zur richtigen Geltung.

Japanpapiere sind zum Schreiben nicht geeignet. Wenn man sie durch ein Bindemittel, etwa Kleisterwasser, vorbereitet, können sie wohl verwendet werden, aber das Schönste daran geht durch diese Behandlung verloren.

Das Pergament.

Das edelste Material für den Schreiber ist das Pergament. Das dünne Schafpergament ist vermöge seiner Leichtigkeit für mittlere und kleinere Formate sehr geeignet. Die Oberfläche ist matt silbrig glänzend und zum Beschreiben meist ohne weiteres verwendbar.

Wird die Schreibflüssigkeit nicht gut angenommen, so soll man das Pergament mit einer Mischung von Bimssteinpulver und Weingeist abschleifen.

Mit Wasser darf man kein Pergament anfeuchten, es wird dadurch ganz verdorben.

Die edelste und teuerste Art von Pergament ist das Kalbfell. Es ist im allgemeinen stärker, von weich samtiger Oberfläche und herrlich marmorartigem Eindruck. Leider ist der Bedarf von solchen Fellen ein so geringer, daß die Pergamentfabriken nicht die Sorgfalt darauf verwenden und vielleicht auch nicht die Erfahrung haben, die man sich wünschte.

Ganz grobe Felle sind überhaupt nicht zu verwenden, mittlere nur für größere Arbeiten, Diplome und dergleichen. Die ganz zarten Felle sind die schönsten, aber nur höchst selten findet man sie so wie man sie braucht.

Die große Kostbarkeit des Materials, man kann wenigstens das zwanzigfache vom Preise mittleren Büttenpapiers rechnen, zwingt uns, es nur für besonders wichtige Arbeiten zu verwenden. Für Bücher mittleren und kleineren Formates ist es unverwendbar, weil wir es nicht mehr so dünn bekommen können als es dafür nötig wäre.

Wir trösten uns damit, daß Papier neben Pergament durchaus seine eigne Schönheit hat und der besondere Fall, der eigne Klang, können es dem Schreiber so antun, daß er für gewöhnlich getrost auf das Pergament verzichtet.

2. Die Schreibflüssigkeit.

Für größere Schriften verwendet man gemeinhin die Zeichentusche, die neuerdings als „Skriptol" in einer für unsern Zweck besonders geeigneten Abart in den Handel kommt. Diese fertige dünnflüssige Tusche ist von einer gleichbleibenden Schwärze und greift die Feder nicht an. Sie ist in Wasser nicht löslich und zeigt sich in der Feder nach dem Eintrocknen als ziemlich feste, harte Masse, die mit der Zeit Feder und Überfeder so überzieht und alle Zwischenräume zusetzt, daß ein sauberes Schreiben bald nicht mehr möglich ist. Es ist dann notwendig mit einem Messer oder einer Zirkelspitze alles ordentlich und sauber abzukratzen.

Das alte Verfahren, chinesische Stangentusche in Wasser anzureiben, kann sehr empfohlen werden für feinere Schreibarbeiten. Sie ist viel feiner im Farbkörper und matt in der Oberfläche.

Für Arbeiten, die zur Wiedergabe in Holzschnitt oder Strichätzung bestimmt sind, ist die Verwendung der Tusche unerläßlich, ebenso für Schilder, die dauernd dem Lichte ausgesetzt sind.

Für kleinere Schriften verwendet man mit bestem Erfolg die Tinte. Und zwar kommt nur die echte Eisen-Gallus-Tinte in Betracht, wie sie auch von den Behörden verwendet wird und vorgeschrieben ist für Urkunden, Standesamtregister usw. Sie ist als Deutsche Reichstinte im Handel (im Gegensatz zur „Kaisertinte", die ungeeignet ist).

Die Tinte ist als Schreibflüssigkeit der Tusche entschieden überlegen. Sie ist viel dünnflüssiger als diese und erlaubt deshalb die feinsten, kaum noch sichtbaren Haarstriche, wie man sie bei kleinen Schriften braucht, während die Tusche vermöge ihrer groben Farbkörper und ihrer dickeren Beschaffenheit nie so dünn und zart fließt.

Die Tinte zeigt unmittelbar nach dem Schreiben eine hellblaue, ziemlich wässerige Farbe, die auf Papier im Verlauf der ersten Stunden sich in ein schönes dunkles Blau umsetzt. Auf Pergament geht diese Umwandlung schon beim Schreiben vor sich.

Die Tinte geht mit dem Papier einen chemischen Prozeß ein und ist dann untrennbar mit ihm verbunden, denn sie dringt wirklich ins Papier ein.

Die Tusche bleibt als Fremdkörper bestehen, sie wird nur durch das in ihr enthaltene Bindemittel mit dem Papier verbunden und bleibt obenauf sitzen.

Die Tinte zeigt nach dem Auftrocknen eine schöne, matt samtige Oberfläche. Das dunkle Blau verwandelt sich mit der Zeit in ein Grauschwarz, um mit den Jahren in ein schönes sanftes Sepiabraun überzugehen. Tusche zeigt getrocknet einen matten Glanz der ziemlich genau mit dem Glanz des Papiers übereinstimmt und die Schrift nicht hervorhebt.

Wenn die Umwandlung der ersten Stunden vorüber ist, verträgt sich die Farbe der Tinte ebenso gut wie Schwarz mit jeder anderen Farbe die man etwa zur Ausschmückung zu verwenden gedenkt.

Ein Nachteil der Tinte, der gegen ihrer vielen Vorteile nicht ins Gewicht fällt, bleibt der Umstand, daß sie die Stahlfeder angreift und sie mit der Zeit mürbe und kratzig macht. Es ist deshalb zu raten, daß man, um eine gute gleichmäßige Schrift zu erzielen, bei den ersten Anzeigen schon die Feder erneuert, empfindlichere Arbeiten überhaupt gleich mit einer neuen Feder beginnt.

Es wäre nichts im Wege, die Tinte überhaupt an Stelle der Tusche zu verwenden, wenn sie die Dünnflüssigkeit und geringe Deckkraft nicht für große Schriften ungeeignet machte.

Man kann für gewöhnlich sehr wohl mit der Feder in das Tusch- oder Tintenfäßchen eintauchen, etwas abstreifen und dann ohne weiteres schreiben. Man hält sich zu diesem Zweck ein kleines Fläschchen mit breitem Fuß und möglichst weitem Hals. Vor dem Auffüllen reinigt man es jedesmal gründlich.

Ein ganz sorgfältiger Schreiber führt ein kleines Porzellanschälchen, in das er bei jeder Arbeit etwas von der Schreibflüssigkeit eingießt und nun davon entnimmt. Er vermeidet dadurch das zu tiefe Eintunken. Der Rest darf nicht in die Flasche zurückgegossen werden, um diese vor Verunreinigung zu bewahren.

Für einzelne Zeilen und Buchstaben kommt auch die Farbe als Schreibflüssigkeit in Betracht. Die besten käuflichen Wasserfarben sind dazu geeignet. Man macht sie in einem sauberen Schälchen mit Wasser etwas dünner an, als man sie zum Malen verwenden würde. Ein vorsichtiger und sorgfältiger Schreiber hält sich für jede Farbe einen besonderen mittelstarken Pinsel mit dem er die Farbe in die ebenso besonders gehaltene Feder füllt.

Gemeinhin läßt sich mit diesen dünnwässerigen Farben sehr gut schreiben. Das Schreiben mit Muschelgold wird ebenso betrieben, wegen der Kostbarkeit des Materials ist es ratsam, Pinsel und Feder nach dem Gebrauch nicht auszuwaschen, sondern beide nur für Gold zu verwenden.

3. Die Feder.

Zum Schreiben bedient man sich der gewöhnlichen Rundschriftfeder mit Überfeder. Es gibt sonst noch allerhand Schreibwerkzeuge, Schilfrohr, Quellstift usw., und es mag für einen Anfänger ganz interessant sein, solche Instrumente einmal zu erproben. Viel kommt dabei nicht heraus. Die Stahlfeder gibt, wenn sie gut in Ordnung ist, den schönsten schärfsten und deshalb den für uns am meisten geeigneten Strich. Sie ist dauerhaft und in den Nummern 1—5 sind alle für den täglichen Gebrauch nötigen Breiten vorhanden.

Unentbehrlich ist die aus Messing oder Stahl gefertigte Überfeder, die eine größere Masse von Tusche beim Eintauchen aufnimmt, und diese beim Schreiben langsam und gleichmäßig wieder abgibt.

Wie die Überfedern geliefert werden, sind sie für unseren Zweck ungeeignet. Die obere, alleinstehende Zunge ist vor allem überflüssig und im Wege.

Man bricht sie ab, indem man die Überfeder über das untere Ende der Feder steckt, die obere Zunge an der Spitze anfaßt und durch öfteres Auf- und Abbiegen abbricht (Abb. 1).

Hierauf müssen die beiden unteren Zungen etwas nach oben gebogen werden, so daß sie, wenn

man nun die Überfeder richtig aufsetzt, sich leicht an die untere Fläche der Federspitze anlegen. Man achte darauf, daß die Zungen sich nicht fest anpressen, da sie sonst die Federspitzen auseinandertreiben und die Feder dadurch zum Schreiben unbrauchbar machen. Es ist am besten, wenn sie die Feder überhaupt nicht berühren.

Beim Aufstecken achte man darauf, daß, von unten gesehen, wenigstens 2 mm der Federspitze sichtbar bleiben, um soviel also die Zungen der Überfeder hinter der Federspitze zurückbleiben (Abb. 2, 3 und 4).

Die To- und Atofedern sind für unsere Zwecke auch geeignet, sie sind im Stahl etwas weicher, die Atofedern haben eine umgelegte Vorderkante und ergeben einen kräftigeren Haarstrich. Die für beide Federn vorhandenen Überfedern sind ohne weiteres verwendbar, halten aber weniger Tusche.

Abb. 1 Abb. 2 Abb. 3 Abb. 4

Eine gut zugerichtete Überfeder stört nicht beim Schreiben und kleckst nicht. Man lasse sich durch einen anfänglichen Mißerfolg nicht schrecken. Da die Stahlfedern zum Schutz vor Rost etwas geölt sind, stoßen sie zuerst die Schreibflüssigkeit ab.

Der Hohlraum zwischen der Feder und Überfeder bedarf, besonders bei Verwendung von Tusche, einer öfteren gründlichen Reinigung, zu welchem Behufe man die Überfeder am besten abnimmt.

Ein gewissenhafter Schreiber wischt seine Feder jedesmal nach dem Gebrauch ordentlich und sauber aus, entweder an einem sauberen Leinenläppchen oder noch besser an einem Stück weichen Leders.

Die in manchen Fällen notwendigen, nachträglich anzubringenden dünnen Striche werden am besten mit einer gewöhnlichen kleinen Zeichenfeder gemacht, doch achte man darauf, daß sie eine gute, recht feine Spitze habe.

Es ist eigentlich überflüssig zu bemerken, daß Tinten- und Tuschfedern getrennt gehalten werden müssen.

Will man alles schön und ordentlich zur Hand haben, so macht man sich alle Federbreiten in besonderen Haltern zurecht und bezeichnet die Halter durch Einschnitte mit der Federnummer, da die Nummern selbst auf der Feder durch die Überfeder verdeckt wird.

Die englischen Schreiber verwenden ausschließlich Gänse- oder Truthahnfedern. Das Schneiden solcher Federn muß mit großer Sorgfalt geschehen und erfordert manche Übung. Die Kielfeder ist weit elastischer und zarter als die Stahlfeder, und wenn sie ganz neu geschnitten ist, noch feiner als diese.

Trotzdem empfehlen wir, sich mit der Stahlfeder zufrieden zu geben, ihre Härte kann in der Hand eines geschickten Schreibers so zur Tugend werden, daß sie ihm alles gibt was er braucht, und der Behauptung der Ausländer, daß eine wirklich gute Handschrift mit der Kielfeder geschrieben sein müsse, setzen wir die unsrige entgegen, daß wir nicht minder vollkommene Arbeiten mit der Stahlfeder zu schreiben imstande sind.

Die Goldfeder für unsere Zwecke nutzbar zu machen, ist bisher nicht gelungen. Es scheint nicht möglich zu sein, die Iridiumspitze so scharf zu halten, daß man einen Haarstrich von der Zartheit bekommen, wie wir ihn brauchen. Es wäre wohl der Mühe wert, in dieser Richtung ernstliche Versuche anzustellen, denn gelänge es, so würde wahrscheinlich das vollkommenste Schreibwerkzeug gefunden sein, denn die Goldfeder vereinigt die Geschmeidigkeit des Kiels mit der Dauerhaftigkeit des Stahles.

Zum Schreiben großer Schriften kann man im Handel befindliche Plakatfedern, Ato-Tinter

und ähnliche Werkzeuge verwenden. Es gibt wohl auch Stahlfedern in größeren Breiten, aber sie ergeben so dünne Haarstriche, daß die Buchstaben dadurch ganz auseinanderfallen.

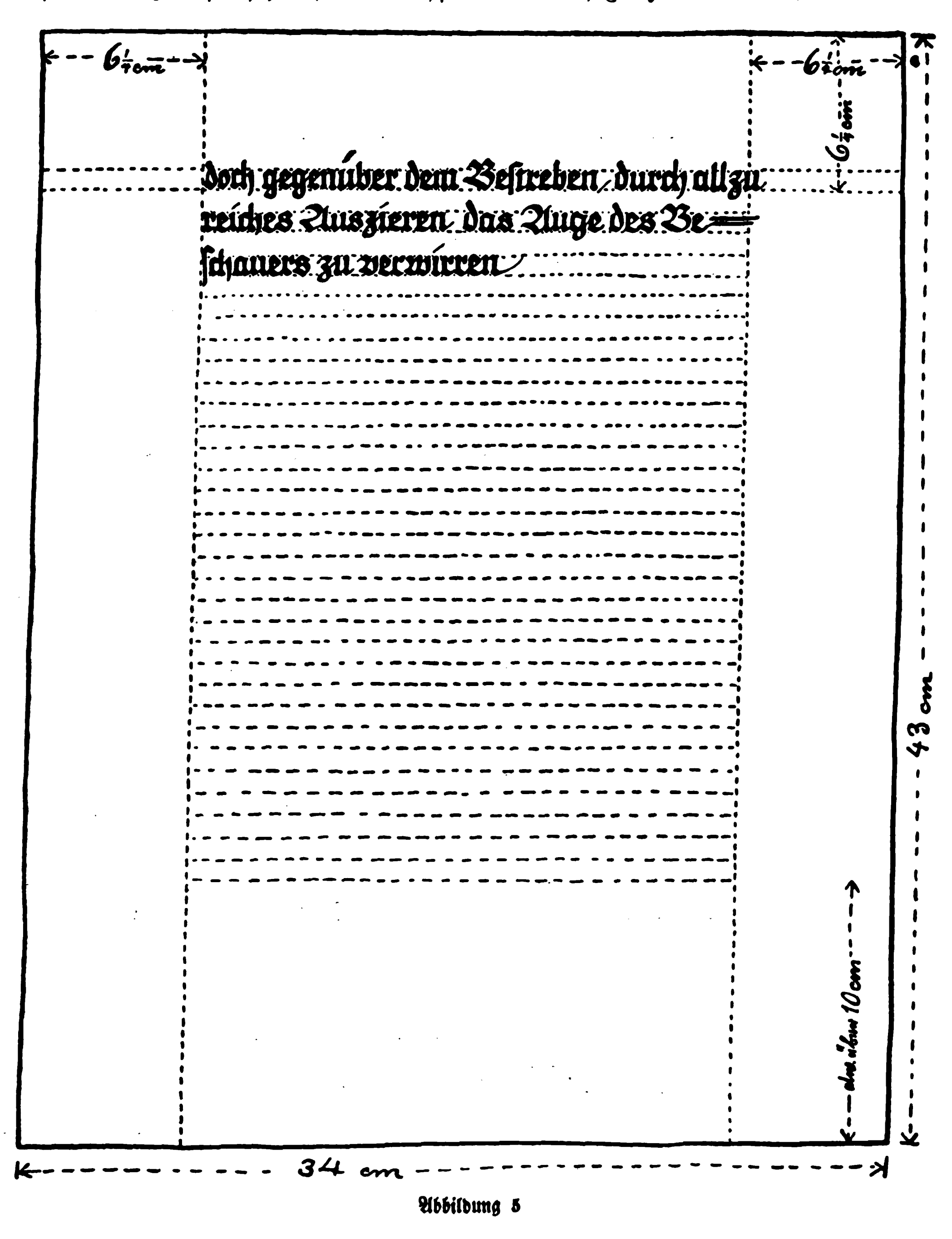


Abbildung 5

Hat man nur ausnahmsweise größere Schriften anzufertigen, so ersetzt alle diese Instrumente, die man für die verschiedenen Breiten in größerer Anzahl braucht, ein einfacher Holzspan.

Ein flaches Stück Tannenholz, gewöhnliches Brennholz, schärft man mit dem Messer keilförmig zu, hält diesen Spachtel nach der Spitze zu ziemlich dünn und bringt ihn auf die gewünschte Breite. Das Abschneiden der Schreibbahn wird ganz zuletzt und mit aller Sorgfalt gemacht, einen Spalt

braucht dieses Werkzeug nicht. Es hält allerdings wenig Tusche, man muß, um eine gleichmäßige Schrift zu erzielen, bei jedem Buchstaben eintauchen, aber der Strich wird sehr weich und elastisch. Erwähnt sei noch das Kelemi-Rohr, das klassische Schreibwerkzeug des Orients, das neuerdings bei uns in den Handel gekommen ist. Es ist ein ganz vorzügliches Werkzeug von großer Geschmeidigkeit für größere Schriften.

4. Die Schreibunterlage und das Liniieren.

Zum Schreiben auf die im Folgenden gezeigte Art bedarf man eigentlich keiner weiteren Zurüstungen. Einige Bogen Schreibpapier gewähren eine feste und doch elastische Schreibunterlage. Als Unterlage für die Hand dient am besten ein breiter Papierstreifen, der auch die Finger der linken Hand aufnehmen kann, die das Papier halten. Zum Proben der Feder nach dem Eintauchen dient ein anderes nebenan gelegtes mit einer Reißzwecke oder einem Briefbeschwerer befestigtes Blatt. Kleine Versuche und Arbeiten, die nicht längere Zeit in Anspruch nehmen, kann man auf dem flachen Tisch machen oder auf einem Reißbrett, das man durch Unterlegen eines Kastens am oberen Ende etwas erhöht. Einzelblätter liniiert man mit der Reißschiene, das Festklemmen (nicht Durchstechen) mit Reißnägeln ist dafür nötig, doch genügt es, wenn die beiden oberen Enden befestigt sind, damit die Schiene nach unten ganz flach aufliegen kann.

Für die ersten Übungen wählt man Rundschriftfeder Nr. 1½, die zu einer klaren Formengebung zwingt. Für diese Größe zieht man auf das Papier, wenn man kein karriertes zur Hand hat, erst zwei senkrechte Seitenstriche von oben bis unten durch, dann sticht man mit dem Zirkel Abstände von 1 cm Höhe ab, und zieht die Querlinien, aber nur bis an die senkrechten Striche. In diesen Zwischenraum kommt das n, Ober- und Unterlängen werden von vornherein nach dem Augenmaß gemacht und bedürfen keine Liniierung.

Man gewöhne sich gleich von vornherein daran, die Liniierung sorgfältig zu machen und die Ränder gut abzuwägen, damit das Auge sich an gute Verhältnisse gewöhnt. Für ein Blatt 43 × 34 cm Hochformat werden folgende Maße angegeben, die ein sehr schönes Verhältnis ergeben. Seitenränder 6¼ cm. Oberer Rand von der unteren Linie der 1. Zeile bis zur Oberkante des Papiers ebenfalls 6¼ cm. Unterer Rand etwas über 10 cm. Besonders die Querlinien sind mit der allergrößten Sorgfalt zu ziehen (Abb. 5).

II. Die Schrift als Ornament und die Leserlichkeit.

1. Die Schrift als Ornament.

Das einfachste ornamentale Bild bieten die kleinen geradlinigen Formen von i, n, m, u und a, sie sind gleichmäßig aneinandergereiht und bilden ein niedriges Gitter, das durch kleine Abstände hie und da unterbrochen wird (Abb. 6). Die formlose Masse von Abb. 7 zeigt alle übrigen Bestandteile des Alphabets. Diese beiden einander feindlichen Elemente, die geradlinige Gleichmäßigkeit und die ungezügelte Wildheit nun sind in der endgültigen Schrift zu einer Einfachheit von hoher ornamentaler Kraft vereinigt.

Zuerst zeigen wir das Eindringen der kleinen Rundungen und Schrägungen, die die Höhe der ersten Formen nicht überschreiten, eine einfache Rhythmik ist an die Stelle der Gleichförmigkeit getreten (Abb. 8).

numíu unoma nm ommmíum uno ímína on
maaní umu mamma ínnímí onnoam mam
oíma aío uno anna amoü moon unum on
um uní oama maaní nuuno mumm auoí

Abbildung 6

Als orles Prkdſeres ſtlche Utrrhts verleß s
Oſter 1832 De Schle ls Ptheſt dwecht ls
Replbl ker dch der Überzegg, dß Replk-
de verftgſte Sttsfr ſe, dt Nchdeke ber de

Abbildung 7

s normaes rou uneres aaien nerrís veríe
í ern 132 íe ue as aneí un wenn ní as eu
íaner omíer ereuun aíe euí íe vernün íea
aasorm eí un míaenen üer íe raen wee

Abbildung 8

als normales produkt unſeres ſtaatlichen
unterrichts verließ ich oſtern 1832 die ſchu-
le als pantheiſt, und wenn nicht als repu-
blikaner, doch mit der überzeugung, daß

Abbildung 9

Als normales Produkt unſeres ſtaatlichen
Unterrichts verließ ich Oſtern 1832 die Schu-
le als Pantheiſt, und wenn nicht als Repu-
blikaner, doch mit der Überzeugung, daß d

Abbildung 10

Die Aufnahme der Ober- und Unterlängen macht das ganze Gefüge schon sehr vielfältiger, der Formenreichtum ist gewaltig gestiegen, die Gruppen erhalten bewegte Umrisse und treten lebhaft hervor (Abb. 9).

Endlich durch das Auftreten der Großen wird ein Neues, den ersten Formen völlig Fremdes hineingetragen, das jetzt, wo schon andere Formen die strenge Einfachheit durchbrochen haben, sich einzufügen vermag (Abb. 10).

Als normales Produkt unseres staatlichen Unterrichts verließ
ich Ostern 1832 die Schule als Pantheist, und wenn nicht als
Republikaner, doch mit der Überzeugung, daß die Republik
die vernünftigste Staatsform sei, und mit Nachdenken über
die Ursachen, welche Millionen von Menschen bestimmen
könnten, Einem dauernd zu gehorchen, während ich von Er-
wachsenen manche bittere oder geringschätzige Kritik über die
Herrscher hören konnte. Dazu hatte ich von der turnerischen
Vorschule mit Jahn'schen Traditionen (Plamann), in der ich
vom sechsten bis zum zwölften Jahre gelebt, deutsch-natio-
nale Eindrücke mitgebracht. Diese blieben im Stadium theo-
retischer Betrachtungen und waren nicht stark genug um an-

Abbildung 11

Daß diese einander fremden, ja feindlichen Dinge doch unter einen Hut kommen, daß bei allem Tumult doch keine Verwirrung entsteht, ist eben die Kunst des Schreibers. Er läßt diesen Formen allen ihre eigne Art, denn er weiß, daß nur so das reiche vielbewegte Gebilde entsteht, das er sich wünscht. Unter seiner Hand beruhigt sich die übergroße Bewegung, das Stoßen und Drängen ebnet sich in ein immer noch lebhaftes aber gleichmäßiges Hingleiten, ein edler rhythmischer Wechsel bewegt das Ganze, das aus einem unsinnigen Kampfe feindlicher Elemente zu einer lebensvollen Einheit verschiedenartiger Kräfte geworden ist (Abb. 11).

Wir haben alles dies betrachtet, als ob wir keine Buchstaben vor uns hätten, sondern kleine Ornamentteile und haben nach und nach die Fläche mit einem lebendigen Gewimmel von Einzelformen gefüllt, das nun, da alles bewältigt ist, das Auge durch einen wohltätigen Reichtum von Formen und Bewegungen befriedigt.

2. Die Leserlichkeit.

Die hier gezeigten Abbildungen, die das eben Gesagte erläutern, sind aber noch von einer andern Seite interessant. Haben wir bisher nur auf die ornamentale Wirkung der Schrift geachtet, so ist es auch nötig, sie auch einmal als Schrift, die gelesen werden soll, anzusehen.

Wenn wir einen Buchstaben nach dem andern ins Auge fassen, so nennen wir das Buchstabieren, wir tun es bei uns unbekannten Worten oder bei schwer leserlichen Schriften.

Das Lesen dagegen geschieht auf andere Weise. Hier faßt das Auge nicht Einzelbuchstaben, sondern ganze Buchstabengruppen, es überschaut das Gesamtbild dieser Formenmassen, erfaßt schnell die charakteristischen Merkmale und vergleicht sie mit solchen in der Erinnerung aufbewahrten. Wird nun Übereinstimmung festgestellt, so hat man das Wort erkannt. Sofort fliegt das Auge weiter, ja während dieses Vorgangs ist es schon weiter geeilt und die Arbeit beginnt von neuem. Wollen wir also eine deutliche Schrift machen, und wir betonen, daß wir das nach wie vor als den vornehmsten Teil unserer Aufgabe betrachten, so müssen wir alles tun, um diese Wortbilder recht charakteristisch zu gestalten und damit ihre Erkennbarkeit aufs höchste zu steigern.

Sehen wir uns nun die Geschichte unserer Buchstaben an. Abb. 6 gibt uns ganz geringen Anhalt für das Auge. u, n und m sind schwer zu unterscheiden, es bedarf schon eines genauen Hinsehens, leichter erkennbar sind o und a durch das weiße Auge in ihrem Innern, am leichtesten finden wir das i, denn der i-Strich tritt uns schon von weitem entgegen. Bei der geringen Anzahl von Formen ist der ganze Leseprozeß sehr vereinfacht, sonst würde der Mangel an bemerkenswerten Einzelheiten sich viel stärker fühlbar machen. Abb. 7 kommt für uns nicht in Betracht, es ist ein wüstes Buchstabengemenge und keine Schrift.

In Abb. 8 finden wir eine ganze Anzahl bewegter Formen, die die Art von a und o weiter ausgebildet haben, durch lebhafte Rundungen (v und w), größere Lücken (e und r) oder kleinere Augen (e und s). Die Zahlen treten ganz aus dem Gewohntem heraus, die ü-Strichelchen in der 3. Zeile nehmen die Art der i-Striche auf. Der Reichtum an Formen ist wesentlich gesteigert, innerhalb der beiden Linien macht sich eine lebhafte Bewegung bemerkbar, die wegen der gleichen Höhe aller Buchstaben jedoch eigentliche Wortbilder noch nicht entstehen läßt.

Bei Abb. 9 haben wir plötzlich eine fertige Schrift vor uns. Das Überragen des l, d, k usw., die Unterlängen in p, f, ſ, h und anderen geben plötzlich dem Auge den gewünschten Halt, sie sind wie Wegweiser, sie rufen laut und sind schon von weitem zu hören. Dazu kommt, daß sie auch noch in ihrer Art stark wechseln. l, h und b zeigen gerade Oberlängen, d eine eigenartige Schrägung, k einen starken auffälligen Kopf, ſ und f haben besondere Fahnen und stoßen nach unten in einem Zuge durch, h zeigt im unteren Teil einen Bogen, z und g haben Schlingen, und an diesen Haken, Balken, Schrägungen, Spitzen und Schlingen erkennt das Auge die Buchstabengruppe, so daß es bei kleineren Schriften und eiligem Lesen sich auf eine nähere Prüfung der übrigen Formen gar nicht einläßt (woraus das Übersehen von Druckfehlern zu erklären ist). Abb. 10 und 11 bringen nun noch die Großbuchstaben, die uns eine besonders wichtige Art von Worten, die Hauptworte, hervorheben und die Verständlichkeit erleichtern.

Wir bemerken an diesen Proben auch, wie genau alle diese Formen der unserer deutschen Sprache eigenen Buchstabenfolge angepaßt sind, wie eine notwendige Verbindung zwischen Sprache und Schrift hergestellt ist. Dazu gehört auch, daß ß, tz, ck und ch, die als Buchstabenzusammenziehungen doch Lauteinheiten bedeuten, auch formal zu Einheiten geworden sind. Wir sehen, wie die nur unserer Sprache eigenen langen Worte dadurch eine große Ruhe hervorbringen, daß sie den Zusammenhang der Zeile betonen, während wiederum das nur bei uns so häufige Vorkommen von Großbuchstaben dieser Ruhe entgegenwirkt und einen weiteren Beitrag zu dem in der ganzen Schrift herrschenden Kampfe von Ruhe und Unruhe gibt. Die Bewältigung der vielen Großbuchstaben war für die deutsche Schrift die wichtigste und schwerste Aufgabe und wir sehen sie vollkommen gelöst. Jeder Vergleich einer guten deutschen mit einer Latein-Schrift läßt

2

erkennen, wie bei der letzteren die Großen als Fremdlinge neben den Kleinen ein eigenes Leben führen.

Aus diesen Betrachtungen gewinnen wir auch die Einsicht, daß diese Schrift, wie sie nur für die deutsche Sprache gebildet ist, für keine andere, fremde Sprache sich eignet, ihre Tugenden sind dort keine Tugenden, was man dort von ihr verlangt, vermag sie nicht oder nur unvollkommen zu leisten.

So haben wir also jetzt eine Schrift vor uns, deren ornamentales Gefüge uns klar geworden ist, wir verstehen die Natur der Buchstaben und kennen genau die Aufgaben, die sie zu erfüllen haben. Jetzt erst nehmen wir die Feder zur Hand, um das Gesehene uns zu eigen zu machen und es von allem Anfang an gründlich zu erlernen.

III. Das Schreiben.

1. Die Schwabacher Schrift.

Wir schreiben diese ersten Studien ausnahmslos mit Tusche.

Man setzt die Feder so auf das Papier, wie sie bei der bequemsten Handhaltung von selbst zu liegen kommt, die das Papier berührende Schneide bildet dann einen Winkel von etwa 45° mit der Wagerechten.

Bewegt man die Feder in der Richtung der Schneide, so erhält man einen dünnen, bewegt man sie im rechten Winkel dazu, einen dicken Strich (Abb. 12). Im weiteren Verlaufe verringert man übrigens den Winkel gegen die Wagrechte etwas, etwa auf 40°, man hält die Feder also etwas flacher.

Wir nehmen also ein mit Quadraten von 5 mm Durchmesser liniertes Blatt zur Hand, eine Feder Nr. 1½ mit Überfeder und machen über die Höhe von 2 Quadraten einige solche Kreuze. Nun üben wir einige senkrechte Striche über dieselbe Höhe. Diese Striche zeigen nicht die volle Federbreite und sind oben und unten abgeschrägt. Man achte gleich von vornherein darauf, daß der Ansatz und ganz besonders der Absatz so scharf wie auf der Vorlage werden. Werden sie unscharf und rund, so hält die Feder zu viel Flüssigkeit und muß abgestrichen werden. Es ist ferner wichtig, daß man gleich von allem Anfang an dafür sorgt, daß die obere und die untere Abschlußlinie genau eingehalten werden. Eine Schrift, die gut auf der Linie steht, macht immer einen ordentlichen Eindruck, mag auch sonst noch manches an ihr zu wünschen sein. Dabei ist die untere Linie die wichtigste und ihr muß die größte Aufmerksamkeit gewidmet bleiben. Nun folgen einige Punkte, auf die Ecke gestellte Quadrate. Alles dieses übe man so lange, bis man ein erträgliches Ergebnis sieht, was schon nach einigen Strichen der Fall sein wird. Zu langes Üben einer und derselben Form ermüdet den Schreiber unnötig.

Nun setze man wieder einen Punkt unter eine Linie, hebe die Feder und ziehe von der Mitte des eben geschriebenen Quadrates aus einen vollen Strich nach unten, nicht ganz bis auf die Linie, hebe die Feder abermals und setze wie oben ein Quadrat über den unteren Abschluß. Es ist nicht nötig, daß man die Feder beim Heben ganz vom Papier entfernt, man kann auch durch eine kurze rückläufige Bewegung dasselbe erzielen. Über das Ganze setzt man einen Punkt, oder, da wir finden, daß ein solcher etwas zu schwer wirkt, einen Schrägstrich, den man nach Geschmack dünn oder dicker halten kann, durch eine geringe Veränderung der Richtung. Diese Übung betreibe man sehr aufmerksam, besonders der beschriebene Vorgang muß vollkommen klar sein.

Setzt man nicht ab, sondern fährt von dem Quadrat aus unmittelbar nach unten, so erhält man Formen wie zu Anfang der 3. Zeile gezeigt ist. Ein Buchstabe wie der letztere scheint für den



Abbildung 12

Beschauer immer nach links umzufallen und bei der Wiederholung scheinen die Füße und Köpfe sich wie Dachziegel oder Schuppen übereinander zu schieben. Das ist also zu vermeiden, die Ecken des Quadrats sollen vielmehr an beiden Seiten überstehen und die ganze Figur annähernd eine symmetrische sein.

Die 3. Figur derselben Zeile zeigt einen anderen Fehler. Hier wird ohne abzusetzen vom Ende des Quadrats aus durch einen Bogen die Stelle erreicht, von der aus die Senkrechte nach unten läuft. Der links des Bogens entstehende kleine einspringende Winkel ist von höchst ungünstigem Einfluß auf das Aussehen einer geschriebenen Zeile.

Wenn der Anfänger diesen scheinbar unwichtigen Dingen zu wenig Beachtung schenkt und erst eine der hier bezeichneten falschen Formen sich angewöhnt hat, so ist es sehr schwer, derartiges später wieder abzulegen.

Das n besteht aus zwei i-Formen, die in ihrem oberen Teile verbunden sind. Die Verbindung stellt man her durch einen schräg verlaufenden, dicken Strich und vermeidet beim Anfang desselben den dünnen Ansatz, den man häufig sieht, ganz. Wir haben bei unseren früheren Betrachtungen schon beobachten können, daß der gute Schreiber immer bemüht ist, Haarstriche zu unterdrücken, und daß nur ganz wenige Buchstaben einen solchen erfordern. Auch hier wird man nur dadurch eine ganz klare Form und deutliche Unterscheidung vom u erreichen. Der Buchstabe muß unten gut und weit offen bleiben. Man hält zu diesem Zweck den Fuß des zweiten Striches auf der linken Seite recht knapp, um keinesfalles mit dem ersten zusammenzustoßen. Den Kopf des ersten Striches kann man so schreiben wie in der letzten Figur der 3. Zeile gezeigt, denn die nach rechts überstehende Ecke würde durch den Ansatz des Verbindungsstriches doch überflüssig.

Bei m wiederholt sich der Vorgang, da muß der Fuß des mittleren Striches besonders knapp gehalten werden, damit er nach keiner der beiden Seiten anstößt. Das u ist ein umgekehrtes n. Man achte auch hier auf deutliche klare Öffnung oben und kräftigen Schluß unten.

Das Schreiben dieser vier Buchstaben schließt einen großen Teil der Schwierigkeiten ein, die dem Anfänger begegnen, es erleichtert, einmal bewältigt, das Erlernen der übrigen in hohem Maße.

Wir üben diese Formen deshalb noch im Zusammenhange, wo wir in einfachen Wortbildern der einzelnen Form alle Deutlichkeit geben müssen, um sie von den andern zu unterscheiden, und dadurch gezwungen sind, die charakteristischen Merkmale zu betonen. Der Schreiber übt gleichzeitig die einfachste Art der Aneinanderreihung und muß darauf achten, daß der Abstand der Buchstaben untereinander nicht größer wird als derjenige innerhalb der Buchstaben, so daß ein vollkommen gleichmäßiges Gitter entsteht.

Die Entstehung des Buchstaben a ist in der Abbildung gezeigt. Bei der linken oberen Ecke vermeide man ein scharfes Nebeneinandersetzen der beiden im Winkel zusammenlaufenden Striche, etwa so wie in der ersten schraffierten Figur der vorletzten Zeile verdeutlicht ist, sondern man lasse diese beiden Striche etwas übereinander greifen, wie daneben gezeigt ist. Das gilt für alle derartigen Fälle, wir erreichen dadurch eine feste, energische Verbindung der Buchstabenteile, die uns bei der ersten Schreibweise gleichsam auseinanderzufallen drohen.

Der untere Teil des a darf in der Verbindung leichter gehalten sein als das u, dort ist der enge Schluß ein notwendiger Teil des Buchstabens, hier würde ein zu enger Schluß eine Verwechselung mit dem o möglich machen. Wir sehen schon hier, wie in allen Einzelheiten der Wunsch, klar und deutlich zu unterscheiden, maßgebend bei der Bildung der Formen ist. Das o ist eine ganz geschlossene Form, bei der der Zusammenschluß rechts unten genau so vor sich geht wie links oben. Man achte hier darauf, daß der Fußstrich nicht quadratisch sondern etwas nach rechts herübergezogen wird. Auf diese Weise kommt die unterste Spitze des Buchstaben ziemlich genau auf die Mitte, er scheint mit ihr auf der Linie zu stehen und im Gleichgewicht zu schweben. Es ist notwendig, daß alle Buchstaben

so geschrieben sind, daß sie dies Gleichgewicht zeigen. Niemals soll ein Buchstabe das Anlehnen nach irgendeiner Seite notwendig haben.

Abbildung 13

Die letzte o-Form zeigt eine zweite Lösung mit einem Bogen im rechten Teil. Auch diesen Teil schreibe man von oben nach unten. Eigentlich müßte es ja ebensogut möglich sein, den Buchstaben in einem Zuge zu bilden und den zweiten Teil von unten nach oben zu schreiben. Aber erstens ist die

Hand in dieser Richtung unsicher und zweitens gibt die Feder, nach oben laufend, oft einen ungenügenden Strich. Die Richtung von oben nach unten ist schon deswegen die natürlichere, weil nur in ihr ein ganz leichter Druck möglich ist, der notwendig ist für ein gleichmäßes Ausfließen der Tusche.

Bei a ist eine runde Form nicht gezeigt, obgleich eine solche gut möglich wäre. Dadurch, daß in dem ganzen kleinen Alphabet vermieden ist, im linken Teil der Buchstaben Rundungen anzubringen, vielmehr alle Anfänge eckig sind (siehe a, e, o, c, g, q) oder nach innen gebogen (v, w) wird verhindert, daß jemals zwei Rundungen zusammenstoßen könnten und dadurch eine unschöne Häufung von Rundungen entstünde.

Einer der häufigsten und deshalb wichtigsten Buchstaben ist das e. Es ist ein c mit etwas verlängerten Kopf und dünnem Verbindungsstrich von dessen Ende nach der Senkrechten. Hier kann man dem sonst vermiedenen Haarstrich nicht ausweichen, will man ihn etwas mildern, so läßt man ihn steiler oder flacher, besonders dem Ende zu, also etwas geschweift verlaufen, wie die verschiedenen Beispiele zeigen.

Am r ist uns jetzt nur noch der angehängte Würfel neu, für den sich verschiedene Formen finden. Den Kopf bilde man ohne abzusetzen wie in der zweiten n-Form gezeigt, und zwar aus demselben dort angegebenen Grunde. Bei e und r achte man sorgfältig auf die breit auslaufenden Füße. Bei beiden Buchstaben ergibt sich im unteren rechten Teil eine große Lücke, die stören würde, wenn wir nicht durch diese herübergezogenen Füße den leeren Raum nach unten abschließen würden. An diesem Beispiel wird der Widerstreit von Schönheit und Deutlichkeit sehr anschaulich, der hier auf die beste Weise zum Ausgleich gebracht ist. Die Schönheit wünscht keine Durchbrechung des rhythmischen Gleichklangs, die Leserlichkeit erfordert Lücken zur Unterscheidung. Der Schreiber, der das erkannt hat, wird sich auch davor hüten, durch Herunterziehen des Kopfes die Lücke etwa ganz aufzuheben.

v und w sind zwei wilde Formen, die zu den andern nicht zu passen scheinen. Wir haben gesehen, wie notwendig solche Abweichungen für die lebendige Wirkung der Schrift sind. Die Buchstaben erlauben eine solche Behandlung und kommen nicht so oft vor, daß sie eine Gefährdung der Ruhe, die im Ganzen doch vorherrschen muß, hervorbrächten. Die Buchstaben sind, allein betrachtet, gar nicht schön und sollen es auch nicht sein, aber im Zusammenhang betrachtet, wirken sie mit zur Schönheit des Ganzen.

Zum Überfluß zeigen wir in der letzten Figur eine ruhigere Form.

Beim x sind die kreuzartigen Formen die ursprünglichen, aus ihnen ist später die dem r ähnliche entstanden.

Das runde s ist für den Anfänger einer der schwierigsten Buchstaben. Wie es zu schreiben ist, zeigt deutlich die Abbildung. Das öftere Absetzen ist hier wie auch sonst nicht zu vermeiden, es ist kein Mangel an einer Schrift, die doch immer nur mit einem gewissen Aufwand von Sorgfalt und Zeit geschrieben wird.

Wir kommen nun zu den Ober- und Unterlängen, d. h. zu den Buchstaben, die die Normalgröße des n nach oben und unten überschreiten (Abb. 13). l ist eine ganz einfache Form. h entsteht aus dem l durch Ansetzen eines frei und spitzig als Unterlänge auslaufenden Bogens. Bei b wird dieser Bogen von dem verbreiterten Fuß aufgefangen, so daß eine geschlossene Form ohne Unterlänge entsteht. Im t bleibt die Oberlänge ziemlich kurz. Der Querstrich, auch bei k und f soll so tief sitzen, daß er mit der oberen Kante noch ein wenig unter der Linie bleibt. Dies ist notwendig, um der Augentäuschung zu begegnen, die, wenn man ihn auf dieselbe Höhe brächte wie die höchsten Spitzen des n, ihn höher

erscheinen ließe, und das würde im ganzen Zusammenhang einen unangenehmen, holprigen Eindruck machen. Wenn man durch die Mitte dieses Querstriches eine Wagerechte zöge, so müßte sie auf die

unumwunden untertan
unverwundbar munter.
auswärts immernoch an
retten straff sicher es treu
furchtbar zerbrechen ge=
gangen daß plump fr ⁘
11111 2 2 2 3 3 3 3 4 4 4
5 5 5 5 6 6 6 6 7 7 7 7 7
8 8 8 8 9 9 9 9 0 0 0 0
& & ꝛc – ⸗ = / + # ǂ

Abbildung 14

Mitte des i-Kopfes genau treffen. Die krüppelhafte und auffällige Form des k bedarf keiner Rechtfertigung mehr, nachdem wir ihre hohe Bedeutung für die Leserlichkeit schon nachgewiesen haben. Das lange ſ kann man etwas nach hinten überlegen, dadurch erhält der Buchstabe ein angenehmes

Gleichgewicht, schön ist es, wenn man ihn etwas schweift, so daß das untere Ende wieder senkrecht steht. Die durchgehende Schrägung scheint sonst leicht zu starr.

Dasselbe trifft auch bei f zu. Alle Unterlängen halte man ziemlich knapp. Hat man eine Aufeinanderfolge von mehreren Zeilen, so weiß man nie, wie die Unterlängen der ersten mit den Oberlängen der zweiten Zeile zusammentreffen werden. Um für alle Fälle sicher zu sein, denn ein solcher Zusammenstoß ist immer höchst unschön, tut man eben am besten, man bleibt mit den Unterlängen so kurz wie möglich. Findet es sich nun in der folgenden Zeile, daß die Oberlängen gut Platz haben, so kann man sich damit schon eher eine Freiheit erlauben. Bei g sei der linke Teil gerade und straff, so hat der rechte um so mehr Freiheit, er kann bewegt verlaufen. Ein dünner Verbindungsstrich im Buchstaben kann und muß hier vermieden werden. Die Schleife in der Unterlänge kann man hier ruhig mit rücklaufender Feder schreiben, eine derartige kurze Strecke gelingt immer. Dasselbe gilt für den die Senkrechten durchschneidenden Querstriche, des p und die Schleifen vom y und z. Doch kann besonders der Anfänger, wenn er sich nicht sicher glaubt, in allen diesen Fällen auch unbeschadet absetzen und wie gewohnt von oben nach unten schreiben.

Bei der wagerechten Form des Kopfes im z muß dieser wie bei t und aus demselben Grunde etwas unter der Linie stehen. In ch und ck läuft das c mit dem oberen Teil voll in das h. ß, tz, ch und ck sind Lauteinheiten, und wenn sie auch aus zwei Buchstaben zusammengesetzt sind, so trachten wir doch danach sie als eine geschlossene Form erscheinen zu lassen, um die Einheit auch in der Erscheinung wiederherzustellen.

Wir gehen nun an das Aneinanderreihen aller dieser Kleinbuchstaben, denn es ist nötig, daß wir die Herrschaft über diese Formen in Händen haben, ehe wir uns an die Großbuchstaben machen.

Den schon ausgesprochenen Grundsatz: „Abstand gleich Innenraum" präge sich der Anfänger fest ein. Nun können wir die Worte „unumwunden" usw. einmal hernehmen. Sie sind eine vorzügliche Übung (Abb. 14). Der Schüler versuche sie auf möglichst schmalem Raume unterzubringen, denn der Anfänger neigt immer dazu, die Einzelbuchstaben getrennt zu halten und die Abstände zu groß zu machen. Die entgegengesetzte Gefahr des zu engen Zusammenrückens ist viel geringer. Beim Schreiben dieser Worte stellen wir für den Abstand der Buchstaben untereinander das folgende Gesetz auf: Bei Senkrechten haben wir den Zwischenraum schon festgelegt, er ist gleich dem Innenraum des n. Haben wir eine Rundung, die an eine Senkrechte stößt, so verringert sich an der engsten Stelle der Zwischenraum wesentlich. Da die großen Räume oben und unten stark mitsprechen, so würden die Buchstaben, rückten wir sie an der engsten Stelle auf den n-Zwischenraum, zu weit auseinanderstehend erscheinen. Begegnen sich zwei Rundungen, was nur in den Zahlen vorkommen kann, so können diese ganz nahe, fast bis zur Berührung, zusammenrücken. Formen, die auf andere Weise Lücken ergeben, z. B. e und r rücken so nah wie irgend möglich auf den folgenden und können ihn ruhig berühren. Das Zusammenziehen der Buchstaben überhaupt darf überall geschehen, wo es ungezwungen zu machen ist, es ist ein Vorrecht des Schreibers. tt, ff schreibt man mit einem gemeinsamen Querstrich, auch ft kann man so schreiben. fu, tr, kr, usw. sind in unserem Beispiel auch in einem Zug geschrieben. Solche Verbindungen sind erlaubt aber nicht notwendig. Die dünnen Linien von z und g dürfen die Verbindung mit dem nächsten Buchstaben herstellen, hier braucht man dem Haarstrich nicht auszuweichen, denn es besteht hier nicht die Gefahr, daß eine Buchstabenform in ihrem Zusammenhang gefährdet wird. Bei „es" können sich die Formen ineinander schieben.

Das Schreiben der Großbuchstaben erfordert eine gewisse Freiheit der Hand und setzt unbedingt

die Kenntnis und vorläufige Beherrschung der Kleinbuchstaben voraus. Nur lange Übung führt zur vollkommenen Freiheit im Schreiben dieser Formen (Abb. 15).

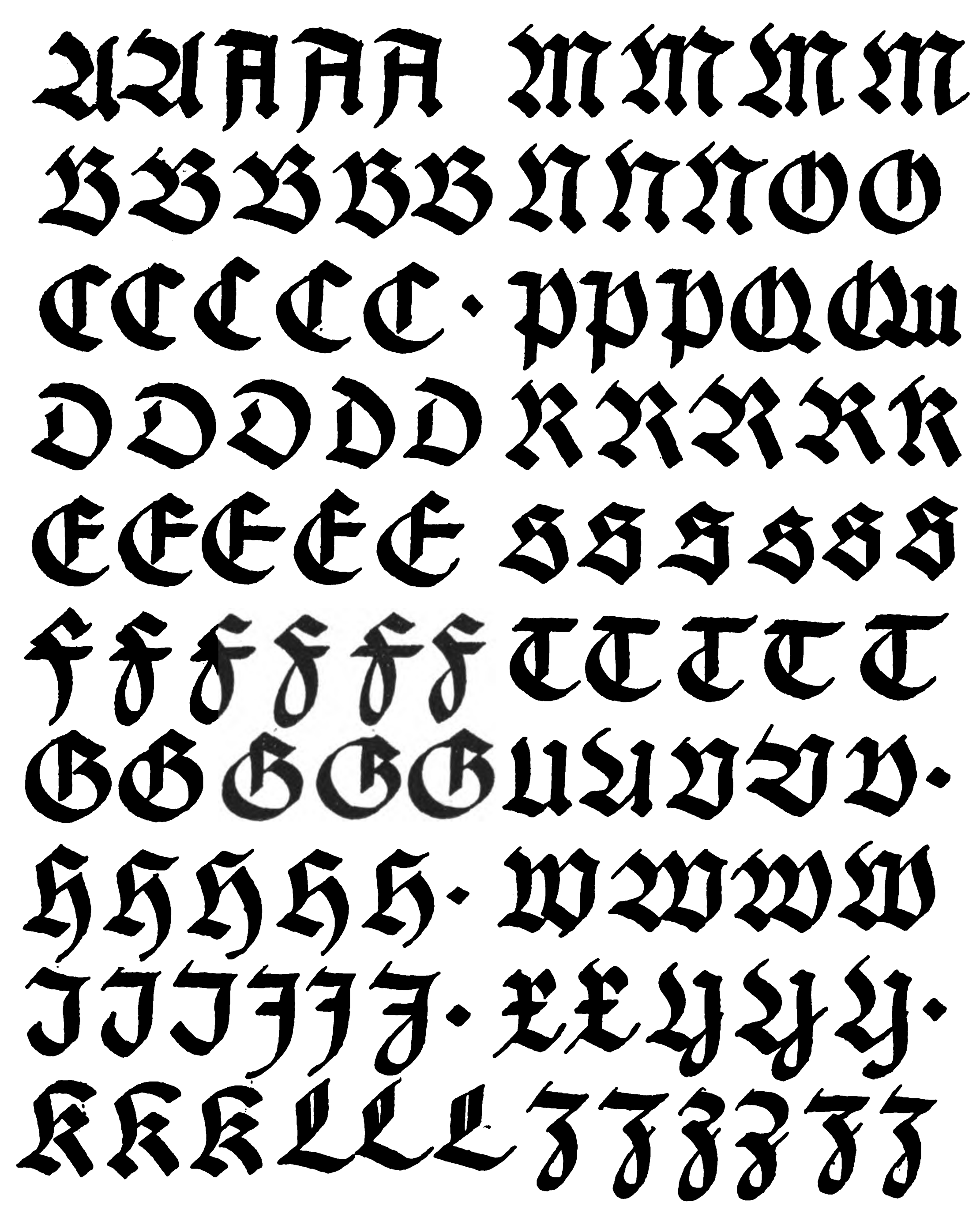


Abbildung 15

Im allgemeinen zeichnen sich die Großbuchstaben aus durch eine behagliche Entwicklung in die Breite. Besonders die Rundungen (C, D, E, G, O, Q) sind alle voll und kräftig. Schrägungen, die die volle Breite der Feder zeigen, sind überall gesucht und werden bei jeder Gelegenheit benutzt, um

den Buchstaben ein kräftigeres Aussehen, ein größeres Gewicht zu geben, er könnte sonst durch die großen Hohlräume zu mager erscheinen gegen die eng gedrängten Gemeinen. Der geschickte Schreiber, der sonst mit sehr geringem Druck arbeitet, erzielt auch hier durch gelegentliches stärkeres Aufdrücken einen breiteren besonders saftigen Strich. Haarstriche lassen sich bei den viel größeren Formen nicht vermeiden, doch sucht man den gleichmäßig dünn verlaufenden auszuweichen. Solche, die durch einen Bogen in eine Fettung übergehen oder aus einer solchen kommen, haben nichts Störendes.

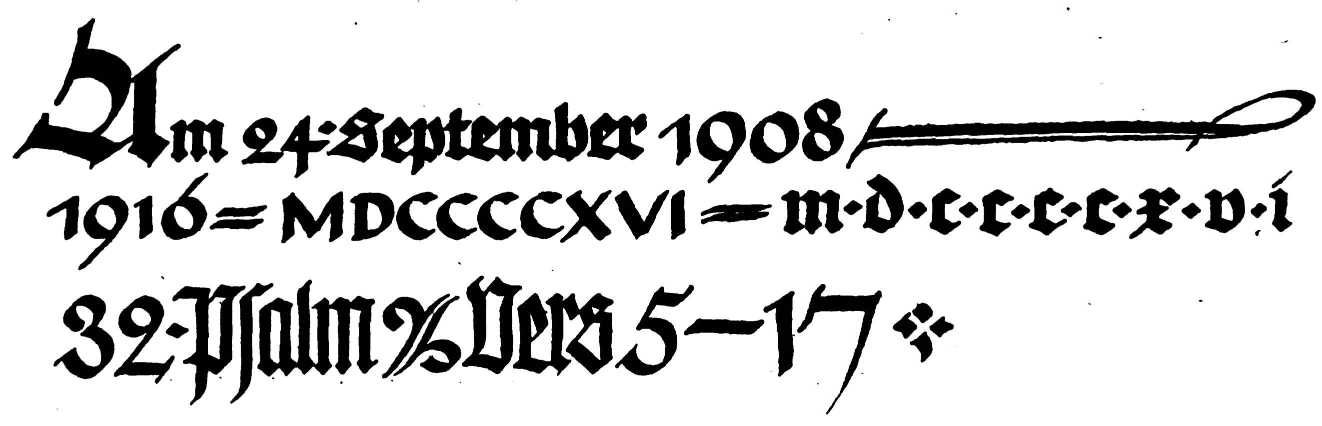


Abbildung 16

Bei A haben wir zwei Grundformen. Die erste hat eine eigne Schönheit, aber es besteht immer die Gefahr der Verwechselung mit dem U, wenn der große Bogen mit der Senkrechten im oberen Teil nicht ganz eng zusammenrückt, darauf ist also besonders zu achten. Wir nähern nämlich dadurch die Form wieder dem lateinischen A, und gerade bei den Großbuchstaben dürfen wir diese Grundformen nie aus dem Auge lassen, wollen wir wirklich deutliche, auch als Einzelbuchstaben erkennbare Formen schreiben.

Aus demselben Grunde soll bei L der Querstrich ziemlich breit sein, es soll im oberen Teil eine merkliche Lücke entstehen, die für die Leserlichkeit notwendig ist.

Bei M halte man den mittleren Strich recht steil und gerade, er soll der Mastbaum sein, an dem die unruhigen Teile rechts und links ihren Halt finden.

Im allgemeinen achte man darauf, daß die Buchstaben in ihrem rechten Teil keine zu starken Ausladungen zeigen, damit der Anschluß der Kleinbuchstaben sich ohne Störung vollziehen kann. Um so freier können wir auf der linken Seite den Platz verschwenden, denn hier steht ja immer ein Wortzwischenraum und wir beleben einen solchen gern durch einen freien oder kühnen Federzug.

In der Größe hält man die Großbuchstaben genau wie die Gemeinen mit Oberlängen, haben sie Unterlängen, so soll auch hier die der Gemeinen nicht überschritten werden. Die Zahlen (Abb. 14) haben mit der Schrift nichts zu tun. Sie stammen wo anders her und sind ihr immer fremd geblieben. Wir betonen bei der Bildung der Zahlen diesen Unterschied. Es gibt deshalb auch nur eine Art von arabischen Zahlen, die bei dem Wechsel des Schriftcharakters keinerlei Änderungen unterworfen sind, und die ebensogut für eine steile gotische Schrift wie für eine breitlaufende lateinische verwendet werden können (Abb. 16).

Wie wertvoll für den Eindruck im ganzen diese runden, eigenen Formen sind, haben wir schon gesehen.

Im einzelnen beachte man das Folgende: bei 2 ist der Kopf nicht sehr groß und geschlossen. Die Wagerechte darf energisch ausladen, 4 hat ebenso wie 7 eine kurze Unterlänge, 6 und 9 entstehen aus der Null, die immer kreisrund sein muß und nie oval erscheinen darf.

Man schreibt erst diese Null und setzt den dünnen Strich nachträglich als Ober- oder Unterlänge an. 8 hat Oberlänge, sie besteht aus zwei etwas kleineren und am besten untereinander gleichgroßen Nullen.

Der Wechsel von Ober- und Unterlängen ist also auch hier zu finden. Hat man mehrstellige Zahlen zu schreiben, die öfters wiederkehren, so kann es für die leichte Lesbarkeit erwünscht sein, daß diese Ober- und Unterlängen unterdrückt werden.

Erwähnt seien noch die römischen Zahlen, die nichts anderes als lateinische Großbuchstaben sind. Diese durch die deutschen Gemeinen zu ersetzen, ist heute nicht mehr gebräuchlich, aber manchmal doch recht wirkungsvoll (Abb. 16).

Nachdem nun alle Einzelheiten besprochen sind und der Schreiber alle Formen geübt hat, kann er an das Schreiben von Worten und zusammenhängenden Texten gehen. Er wird hierfür am besten auf das vorliniierte Papier verzichten und lieber die Linien mit dem Bleistift nach der schon gegebenen Anweisung ziehen.

Mit der Zeit kann man auch die Zeilen etwas enger zusammenrücken und den Zwischenraum auf etwa $^{3}/_{4}$ oder $^{2}/_{3}$ der n-Größe verkleinern. Der Gesamteindruck der Schrift wird dadurch geschlossener. Aber auch beim Beibehalten des liniierten Papiers gewöhne man sich bald an breite Papierränder, ohne solche fällt für das Auge eine Schriftseite immer auseinander.

Der Schreiber hat jetzt auf vieles zu achten. Mit Initialen usw. verliere er also vorläufig keine Zeit. Die Neigung der Anfänger für solche augenfällige Dinge ist groß.

Man schreibe so bald wie möglich zusammenhängende Texte (Abb. 11) und achte genau auf Orthographie und richtige Trennungen. Besonders zu Anfang kommen Schreibfehler häufig vor, und sosehr auch der Schüler bedacht sein soll, sie zu vermeiden, so ist doch eine Korrektur durch Ausstreichen oder Dazwischenschreiben zu unterlassen, denn wir stören dadurch die großen Zusammenhänge und den Gesamteindruck den wir nach Fertigstellung des Blattes immer sorgfältig, am besten durch Betrachten aus einiger Ferne, prüfen müssen.

Ist der Schüler fortgeschritten, so wähle er Texte, die sich für Wandsprüche eignen, oder Gedichte und dergleichen in sich Abgeschlossenes. Er wird dann ganz von selbst die Notwendigkeit der richtigen Schreibung einsehen und die Arbeit lieber noch einmal beginnen, als einen Fehler stehenlassen.

2. Die anderen deutschen Schriften.

Der Schreiber, der für den alltäglichen Gebrauch arbeitet, hat mit dem bis jetzt Gezeigten alles, was er braucht, eine schöne und deutliche Schrift, die leicht und schnell zu schreiben ist. Er kann sie in allen Größen verwenden und man wird immer zufrieden mit seiner Arbeit sein.

Nun begegnen uns aber im Leben Aufgaben, bei denen die alltägliche und augenfällige Nutzbarkeit nicht in unserer Absicht liegt, wo wir neben dem Gebrauch auch noch andere, seelische Werte suchen. Wir haben einen feierlichen oder ernsten Anlaß und möchten auch in unseren Buchstaben etwas Feierliches haben oder einen heiteren, und wollen auch schon mit den Schriftformen leichte und heitere Wirkungen hervorbringen. Wir wollen also mit unserer Schrift etwas ausdrücken, was den Sinn der Worte, die wir schreiben, unterstützt und steigert. Wir bemerken, daß dies nicht sein muß, aber

daß es sein kann. Die Schrift tritt dann aus der niedrigen Sphäre des Gebrauchs in die höhere des Ausdrucks einer Stimmung.

Wenn wir einen Bibelspruch schreiben und die Stärke und Tiefe des in gewaltiger Sprache ausgedrückten Gedankens uns bewegt, werden wir wie von selbst unsere Feder bedächtiger führen, den nach oben strebenden Senkrechten mehr Raum geben, mutwillige Formen vermeiden und der inneren Größe des zu Schreibenden nahe zu kommen versuchen. Und wir werden einen heiteren und munteren Text, ein kleines Gedicht mit bewegter lustiger Feder schreiben und Rundungen und Schnörkel anbringen, wie es unser Gefühl verlangt.

Für solche Absichten nun wollen wir hier noch zwei andere Schriftarten zeigen, die Abwandlungen der bisher geschriebenen bedeuten.

Zur Unterscheidung nennen wir die bisherige die Schwabacher, die strenge, feierliche Abart die Gotische und die bewegte leichte Form die Fraktur. Die Bezeichnungen stammen von Druckschriften ähnlichen Charakters.

Ist die Schwabacher eine Gebrauchsschrift, so möchten wir die beiden andern als Zierschriften bezeichnen, ohne damit sagen zu wollen, daß Verzierungen im engeren Sinne, schnörkelhafte Zutaten, das Wesentliche bei ihnen sind oder überhaupt vorhanden sein müssen.

Die Schwabacher Schrift haben wir im vorhergehenden ausführlich behandelt. Ihre Beherrschung ist die Voraussetzung zur Erlernung der beiden andern.

a) Die gotische Schrift (Abb. 17).

Ihre Erlernung bietet keine großen Schwierigkeiten mehr. Die kleinen Buchstaben sind fast dieselben wie bei der Schwabacher, nur sind die Rundungen fast ganz vermieden.

Einige kleine schmückende Zutaten werden mit der spitzigen Feder nachträglich angebracht, die Schleifen in b, d, h und l, der Schwung in s, die feinen Endstrichelchen an ſ, v und w und die feinen Schraffierungen an den Füßen aller Buchstaben. Diese geben der Schrift etwas Geziertes und können sehr wohl wegbleiben, wie mehrere der folgenden Beispiele zeigen. Die Großen zeigen in mehreren Fällen die Senkrechten verdoppelt, die Rundungen sind hier fast alle noch vorhanden, nur dünne, wieder mit der spitzigen Feder geschriebenen Striche, Senkrechte oder Bogen, begleiten die Formen und verzierlichen den Eindruck.

Wir haben hier eine Schriftart, die bei aller Haltung doch noch immer im höchsten Maß auch bei flüchtigem Lesen deutlich ist und auch für längere Texte, ganze Seiten verwendet werden kann.

Erstrebt man einen noch stärkeren Ausdruck des Feierlichen, so ziehe man die Schrift noch mehr in die Höhe und der Schreiber kann hier sehr weit gehen.

Unser zweites Beispiel von Abb. 17 zeigt eine solche Abart.

Bei den Gemeinen sind die Strichelchen an den Füßen weggelassen, um zu zeigen, daß sie auch sehr wohl entbehrt werden können, bei den Großen sind die Rundungen stark eingeschränkt, sie würden zu starke Lücken ergeben. Daß in selteneren Fällen auch bei solcher Steile der breitgeschriebene Großbuchstabe noch möglich ist und mitunter sogar einen besonderen Reiz bieten kann, wird noch gezeigt werden. Unter allen Umständen ist ein Zusammendrücken der Rundungen zu vermeiden. Es würden ovale Formen entstehen, die immer häßlich sind. Im allgemeinen verlieren die Buchstaben durch die geringere Breitenentwicklung wenig an Deutlichkeit, nur beim G ist die Ähnlichkeit mit dem B gefährlich, sie ist nur durch eine Bildung wie bei der letzten der drei gezeigten

Formen zu vermeiden. Man beachte, daß die dünnen Senkrechten nie auf der Mitte des leeren Raumes stehen, sondern stets etwas auf die Seite gerückt sind und sich an irgendeine starke Senkrechte anschließen. Für lange zusammenhängende Texte ist diese Art nicht mehr geeignet, am besten verwendet man sie nur für ganz kurze Texte in höchstens zwei oder drei Zeilen, wo sie aber dann einen sehr stolzen und prächtigen Eindruck macht.

Abbildung 17

Außerordentlich geeignet ist die gotische Schrift vermöge ihres ziervollen Wesens für die Verwendung von Initialen und Schwüngen, und es ist deshalb hier der Ort, ausführlicher davon zu sprechen.

Die Ausschmückung auf die einfachste Weise zeigt das Beispiel Abb. 18. Die geringe Verlängerung des J am Anfang betont diesen, ohne die Symmetrie des Ganzen zu gefährden. Die drei Kreuze bringen das Ganze auf die einfache Form eines flachen auf der Spitze stehenden Dreiecks. Mit kluger Einteilung und wenigen Strichen ist hier eine befriedigende Ausschmückung erzielt, aus zwei kahlen Schriftzeilen ist ein guter Gesamteindruck geworden. Hier wird auch das Fehlen jeder Zierde, des geringsten Striches in schmückender Absicht angenehm empfunden, der Ernst, die Wucht des Inhalts waren in dem Schreiber so gegenwärtig, daß er allen schmückenden Beiwerkes vergaß.

Das Beispiel Abb. 19 bringt die Schrift in einer Höhe, die schon an die Grenze des Zulässigen kommt. Augenfällig ist die durchgehende Schreibung mit Kleinbuchstaben. Sie ist ungewöhnlich

Im Namen des Vaters, des Sohnes und des
+ heiligen Geistes +



Abbildung 18

trachte ich denn nach glücke? ich trachte nach meinem werke

Abbildung 19

Kann der Mensch dazu bestimmt sein, über irgend einem Zweck
sich selbst zu versäumen?

Abbildung 20

und auch nur in Fällen gerechtfertigt, wo der schmückende Zweck der Schrift wesentlich über dem praktischen steht, wo man verlangt, daß die Schrift erst einmal schön aussehe und nur ganz nebenbei auch erwartet wird, daß sie gelesen werde. Und die Erschwerung der Leserlichkeit kann manchmal sogar eine Notwendigkeit sein. Das Schreiben einer solchen Zeile erfordert den feinsten künstlerischen

Takt, die Regelmäßigkeit der Abstände, so groß sie ist, darf doch nicht weiter gesteigert werden, die leichten Abweichungen von der Senkrechten, kaum merklich und in gewissem Sinne unbeabsichtigt, sind doch eine Notwendigkeit. Die Schriftzeile beginnt schon zu flimmern, und einen Schritt weiter,

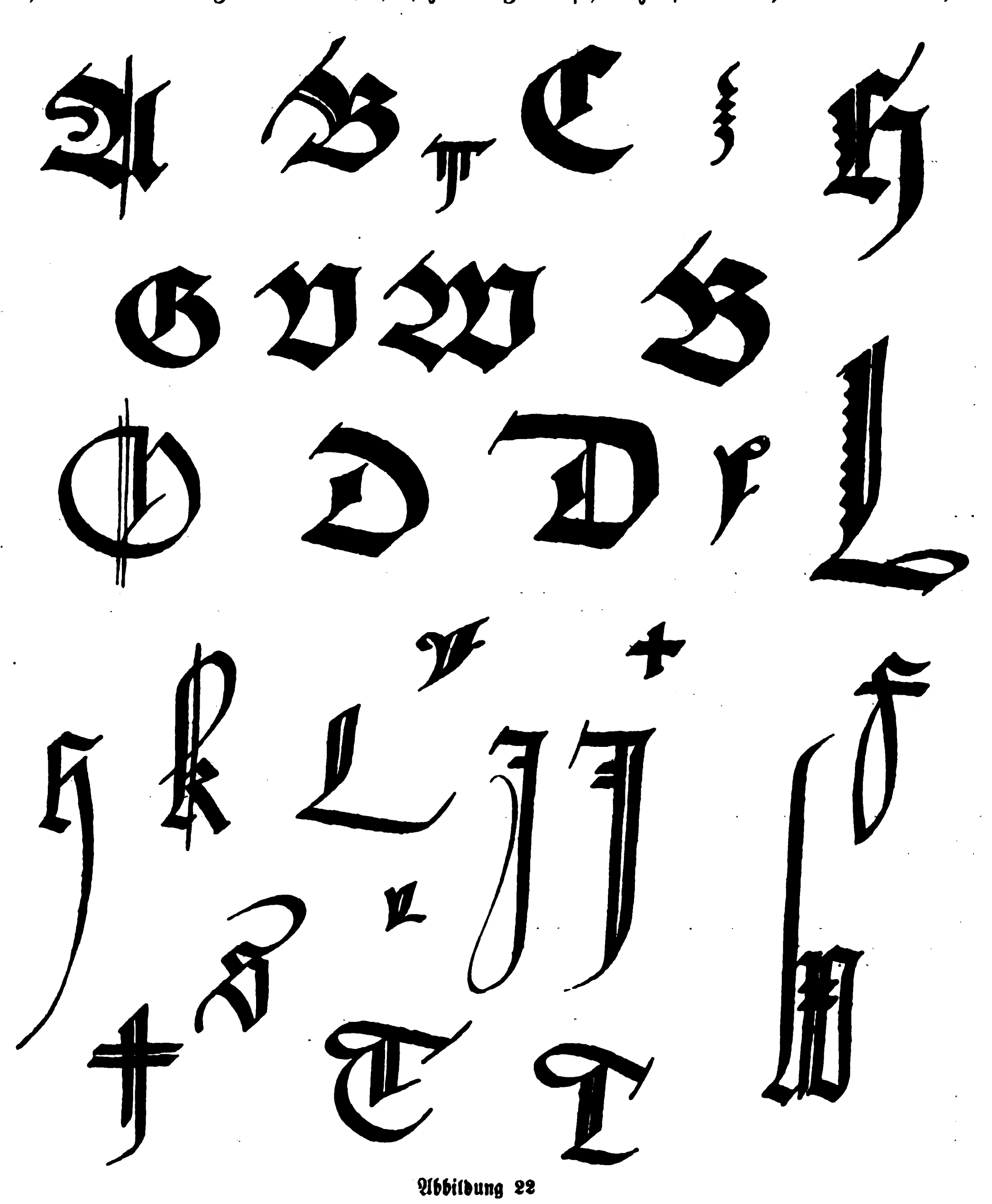


Abbildung 22

so ist die Erscheinung für das Auge keine Befriedigung mehr, sondern eine Belästigung. Und gerade an diesen Grenzen, in der Nähe dieser Gefahren schlummert die feinste und die edelste Schönheit. Die nach unten frei auslaufenden Schwünge, Verlängerungen der Unterlängen, durchbrechen die friesartige Anlage in sehr erwünschter Weise und geben eine freie und leichte, ja in einem Anflug sogar heitere Wirkung. Einen Schwung macht man, wenn man über das Notwendige hinaus Kraft übrig hat, eine Freude am Unnützen spricht daraus und am Spiel. Man beachte die geringe

Verdickung am untern Ende des letzten, längsten Schwunges, sie wird erzielt durch ein leichtes Aufrichten der Feder und ist in ihrer Zartheit mit nichts anderem zu erreichen. Sie setzt ein großes Vertrautsein mit der Feder voraus und verlangt eine Leichtigkeit in ihrer Handhabung, die nicht jeder erwirbt und auch dem Geschicktesten gelingt es nicht immer.

In Abb. 20 ist die Anwendung von Schwänzen und Initialen gezeigt. Es ist selbstverständlich, daß man solche Freiheiten sich nur da erlaubt, wo auch wirklich reichlicher Platz vorhanden ist. Niemals darf ein solcher Schwung bis hart an den Rand gehen, es muß immer noch ein freier Raum darüber hinaus vorhanden sein. Es ist nicht ganz ungefährlich, solche Mittel der Ausschmückung dem Unerfahrenen an die Hand zu geben, es gehört ein fein erzogenes Gefühl zur richtigen Anwendung solcher Zierstriche. Zuwenig ist in diesen Dingen immer besser als zuviel.

Je größer der Raum und je kürzer der Text, desto wohltätiger kann eine solche andeutungsweise Füllung der leeren Fläche sein. Abb. 21 ist ein Beispiel dafür, obgleich einige Buchstabenformen vorkommen, die erst in der Fraktur gezeigt werden sollen.

Wir bringen hier noch zwei Abbildungen (22 und 23) mit Initialen verschiedener Art, soweit sie ohne besonderen Zeitaufwand mit der Feder, die für die übrige Schrift verwendet wird, geschrieben werden können.

Man nehme grundsätzlich niemals eine breitere Feder für diese Dinge. Beabsichtigt man stärkere Flächenwirkung, so verdickt man die Striche durch zwei- oder mehrfach nebeneinander gesetzte Striche. Die beiden Tafeln zeigen eine ganze Anzahl von Möglichkeiten, Bereicherungen der Erscheinung durch angehängte Schwünge, mit der spitzigen Feder eingesetzte Senkrechte und Zacken aller Art. In einigen Fällen finden wir dünne Linien, die die Buchstabenform ein Stück begleiten (siehe das breitgezogene J und das Z). Die große grobe Buchstabenform erhält dadurch eine Verzierlichung, die besonders erwünscht ist, wenn wesentlich kleinere Schrift sich anschließt. Dieses Kunstmittel darf aber nie dazu führen, daß der Buchstabe ganz von solchen Linien begleitet ist und etwa der Eindruck entsteht, als ob durch eine Schattenlinie eine plastische Wirkung des Buchstabens vorgetäuscht werden solle. Der Mann von Geschmack wird sogar alles tun, um einen solchen Eindruck zu verhindern, und er kann es leicht, indem er nur die starken Linien so behandelt und die Haarstriche einmal rechts und einmal links ansetzt, sie an- und abschwellen läßt, so daß der Beschauer sofort erkennt, es handelt sich hier nur um eine Steigerung des malerischen Eindrucks.

Alle diese Initialen sind mit einer einzigen Federbreite geschrieben, die kleinen Zacken und die dünnen Linien sind nachträglich mit der spitzigen Feder eingesetzt.

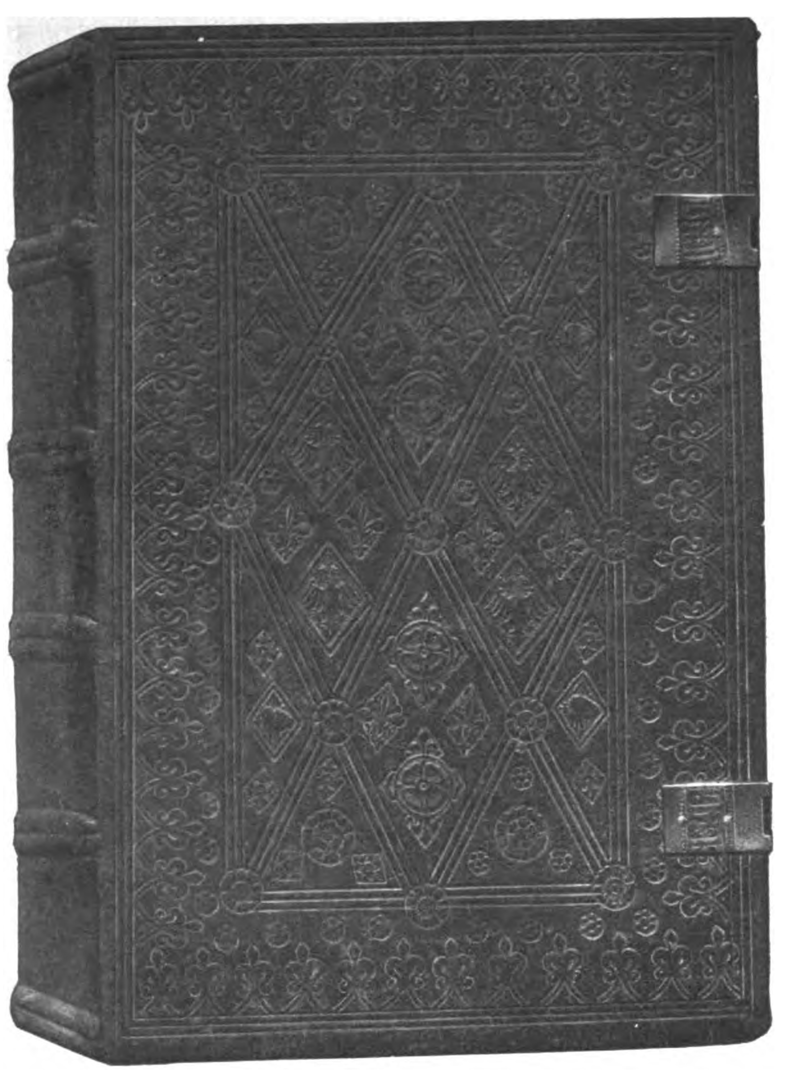
b) Die Frakturschrift.

Das Wesen dieser Schriftart wurde schon ausführlich gekennzeichnet. Wir wählen sie nur für kleinere Schriften und schreiben sie ausschließlich mit Tinte, während wir alle bisherigen Übungen mit Tusche geschrieben haben. Für die Striche von äußerster Zartheit, die wir brauchen, ist Tusche ganz ungeeignet (Abb. 24).

Die Kleinen unterscheiden sich in der Grundform nicht von der Schwabacher. Ober- und Unterlängen sind länger, bei b, h, k, l und ch werden mit der spitzen Feder Gabelungen, bei d, f, ſ, s, v und w können kleine Schwünge angesetzt werden. Den wesentlichen Unterschied zeigen die Großen. Sie sind sehr bewegt, gegen die Kleinen sehr viel größer als sonst und wieder, wie alle Rundungen, von starker Breitenentwicklung. Das Schreiben dieser Formen erfordert sehr viel Freiheit in der



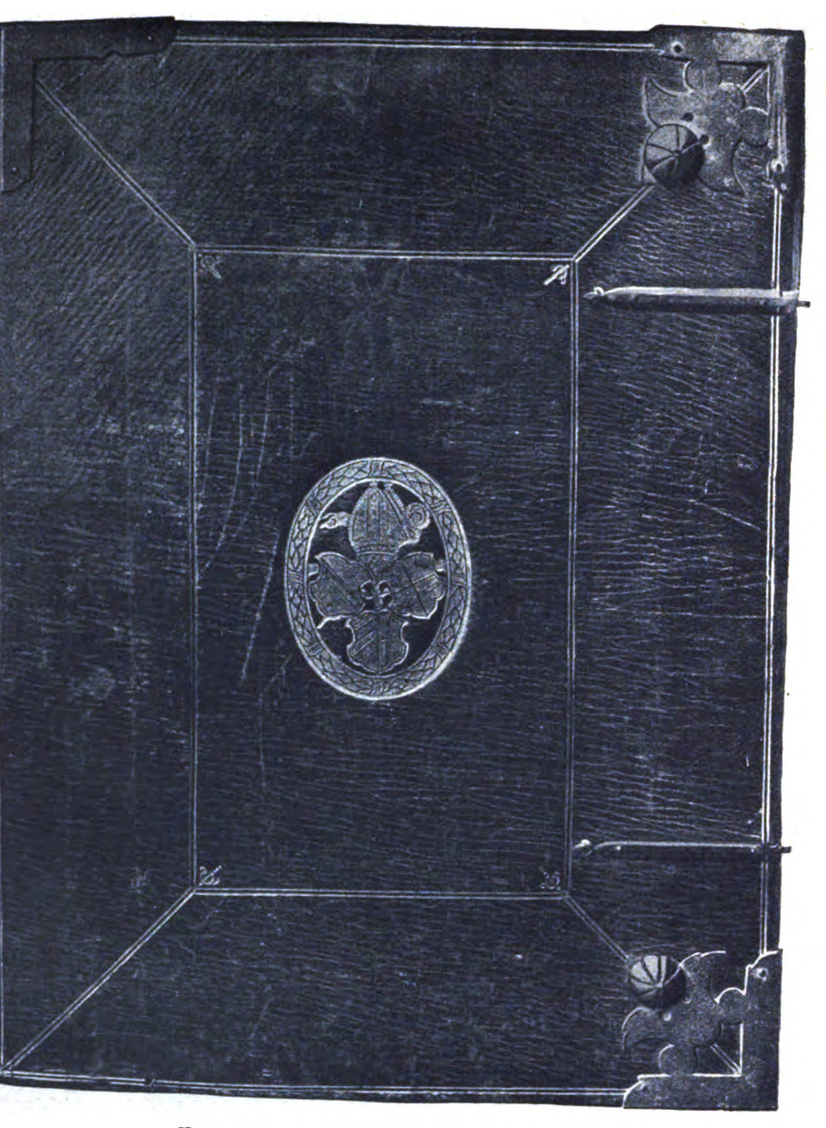
Brauner Lederband, überzogen mit besticktem Canevas-Gewebe. Aufgenähte ziselierte Bronzestücke.
Armenisch; ca. 1450.



Brauner Lederband. Gotische Blindpressung.
Deutsch; ca. 1484.



Brauner Maroquinband mit Handvergoldung.
„Aldus-Band" Venedig; ca. 1519.



Roter Maroquinband. Augsburg; ca. 1550.



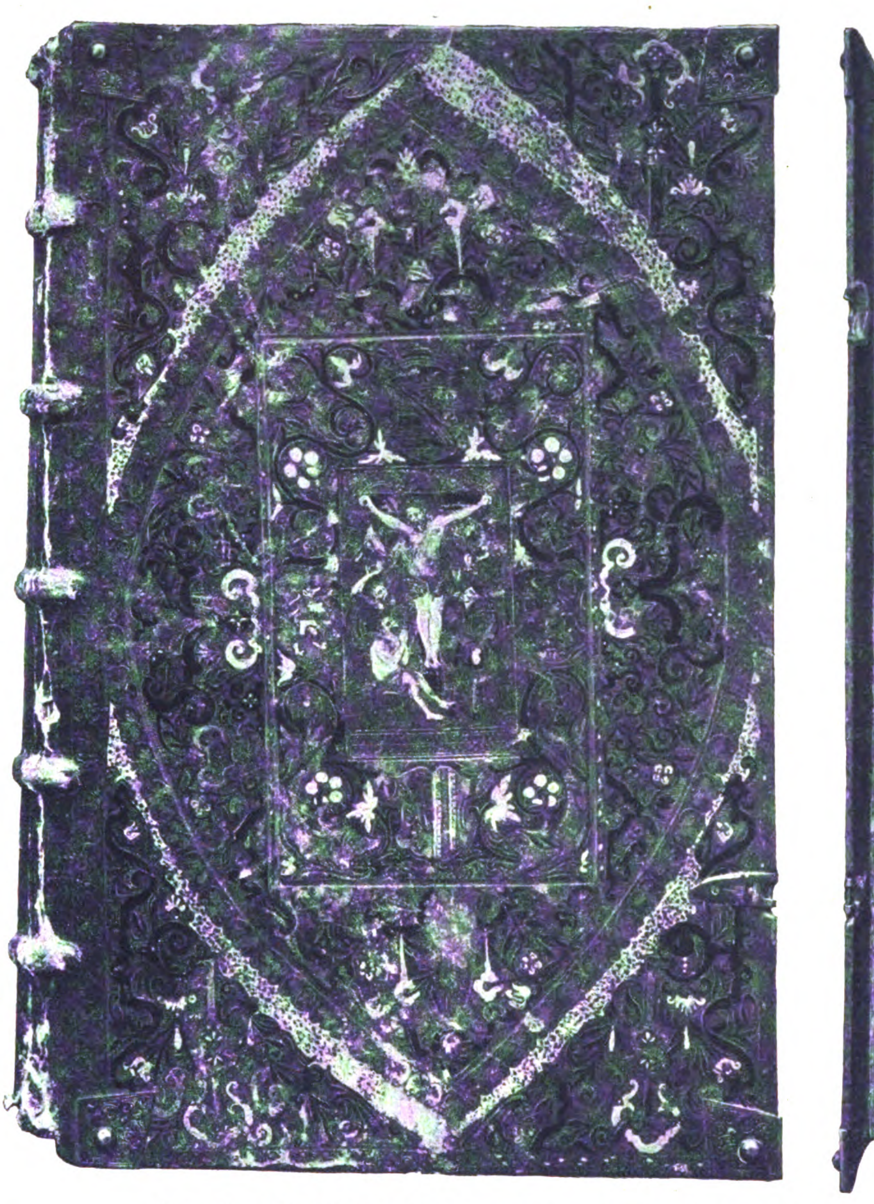
Weißer Pergamentband mit Stempel-Goldprägung.
Wahrscheinlich Flämisch; 2. Hälfte des 16. Jahrh.



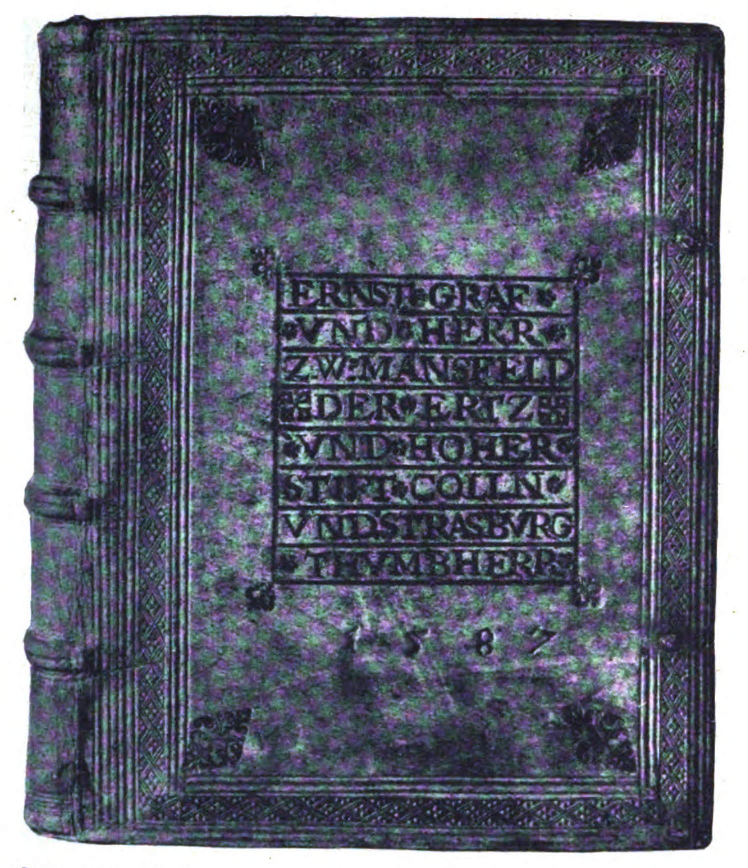
Roter Kalblederband von Valentin Fischer in Frankfurt a. M., 1584. Landesbibliothek Darmstadt. Vorderdeckel.



Roter Kalblederband von Valentin Fischer in Frankfurt a. M. 1584, Landesbibliothek Darmstadt. Hinterdeckel.



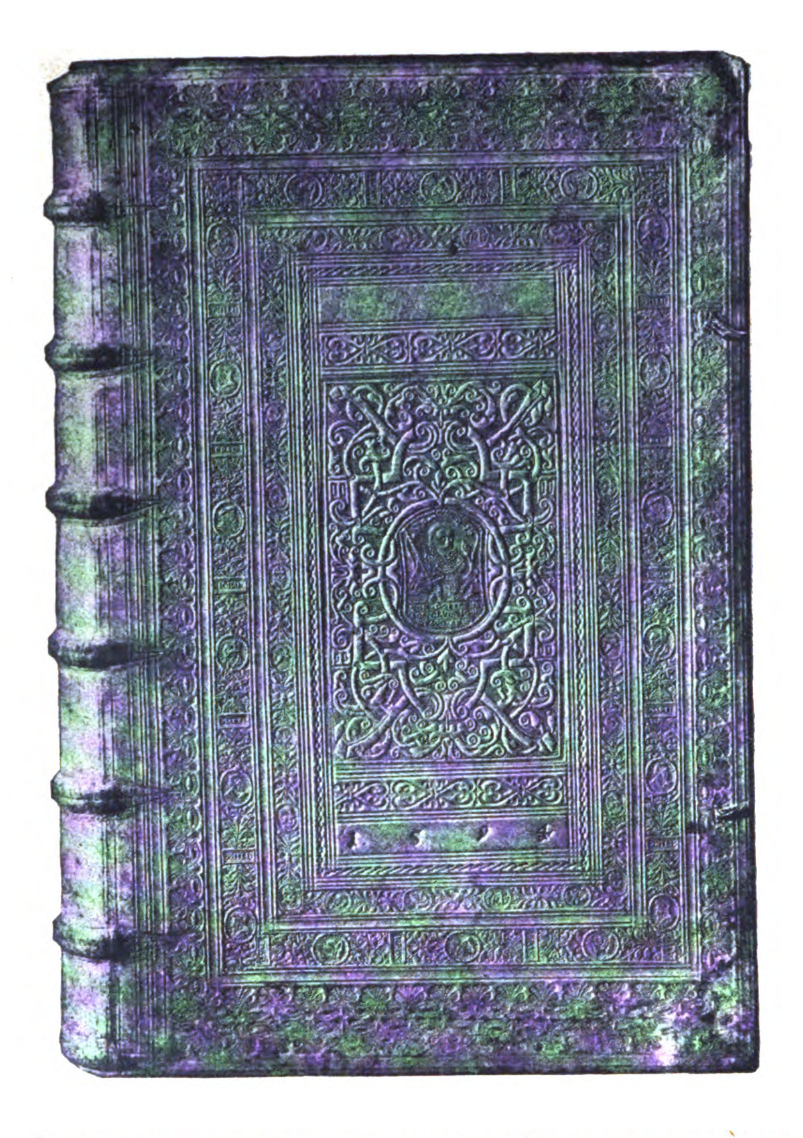

Ganzleder. Sechsfarbige Emailverzierung auf Gold. Schnitt: farbig auf Goldgrund
Wahrscheinlich von Jakob Krause 1597.



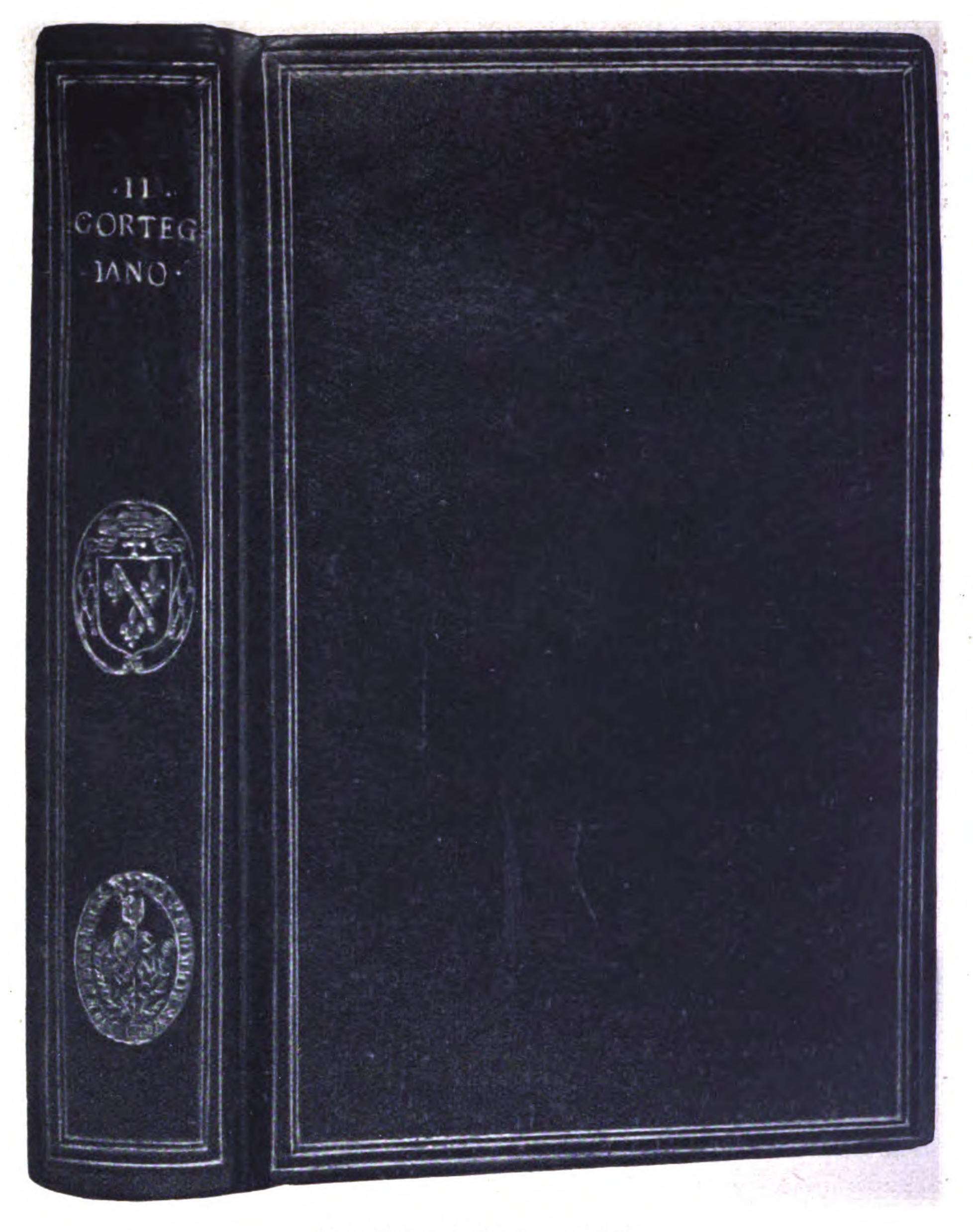
Schweinslederband mit Gold- und Blindpressung von Valentin Fischer in Frankfurt am Main, 1587.



Roter Maroquinband.
Nürnberg, ca. 1680.



Schweinslederband mit Blindpressung von Hans Wagner in Lauingen, 1594.

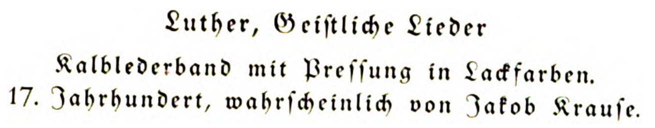


Französischer Einband; ca. 1590.

MAROT, Werke

Kalbleder mit Handvergoldung und Farbenmosaik. 16. Jahrhundert
Lyoneserband in der Art von Jean Grolier.

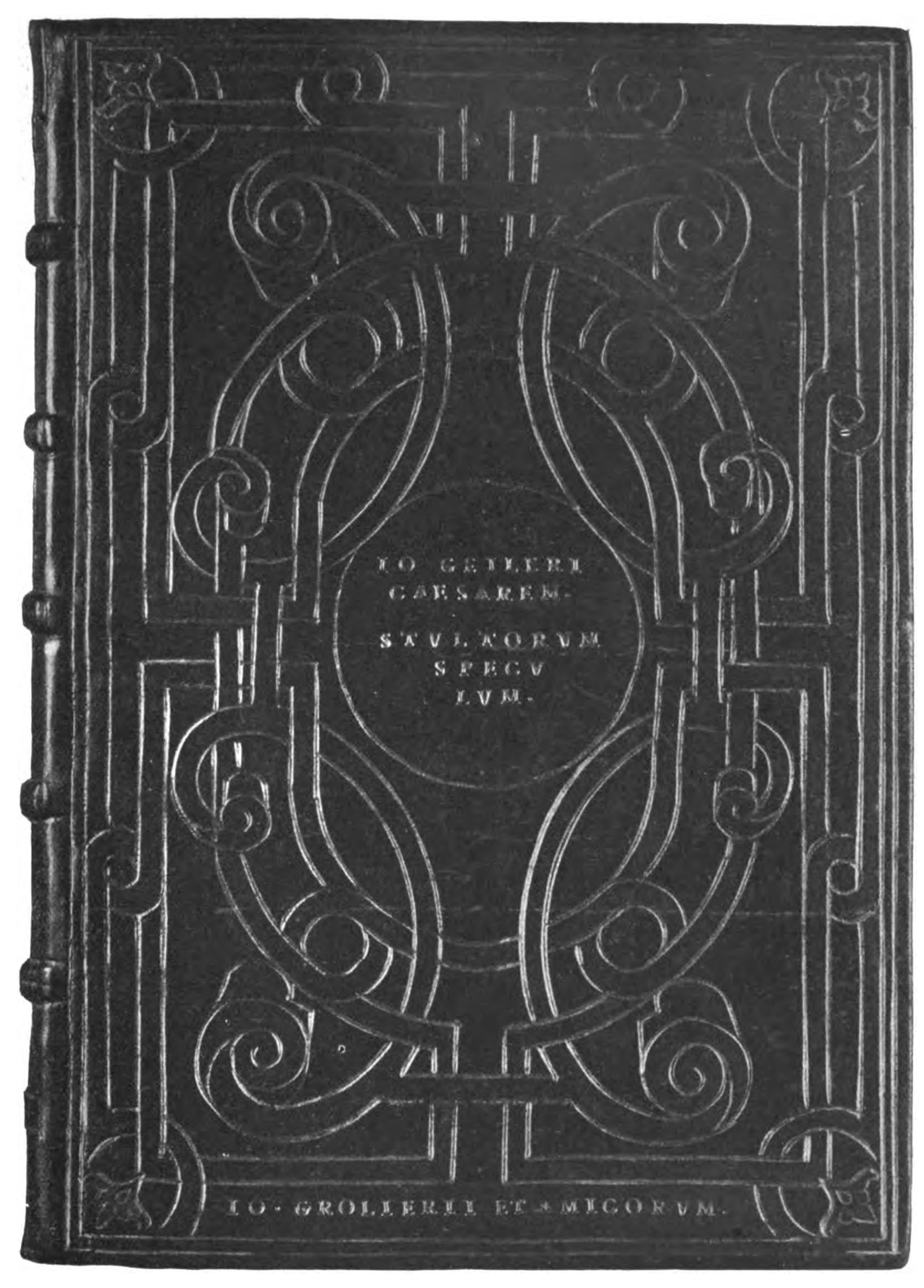




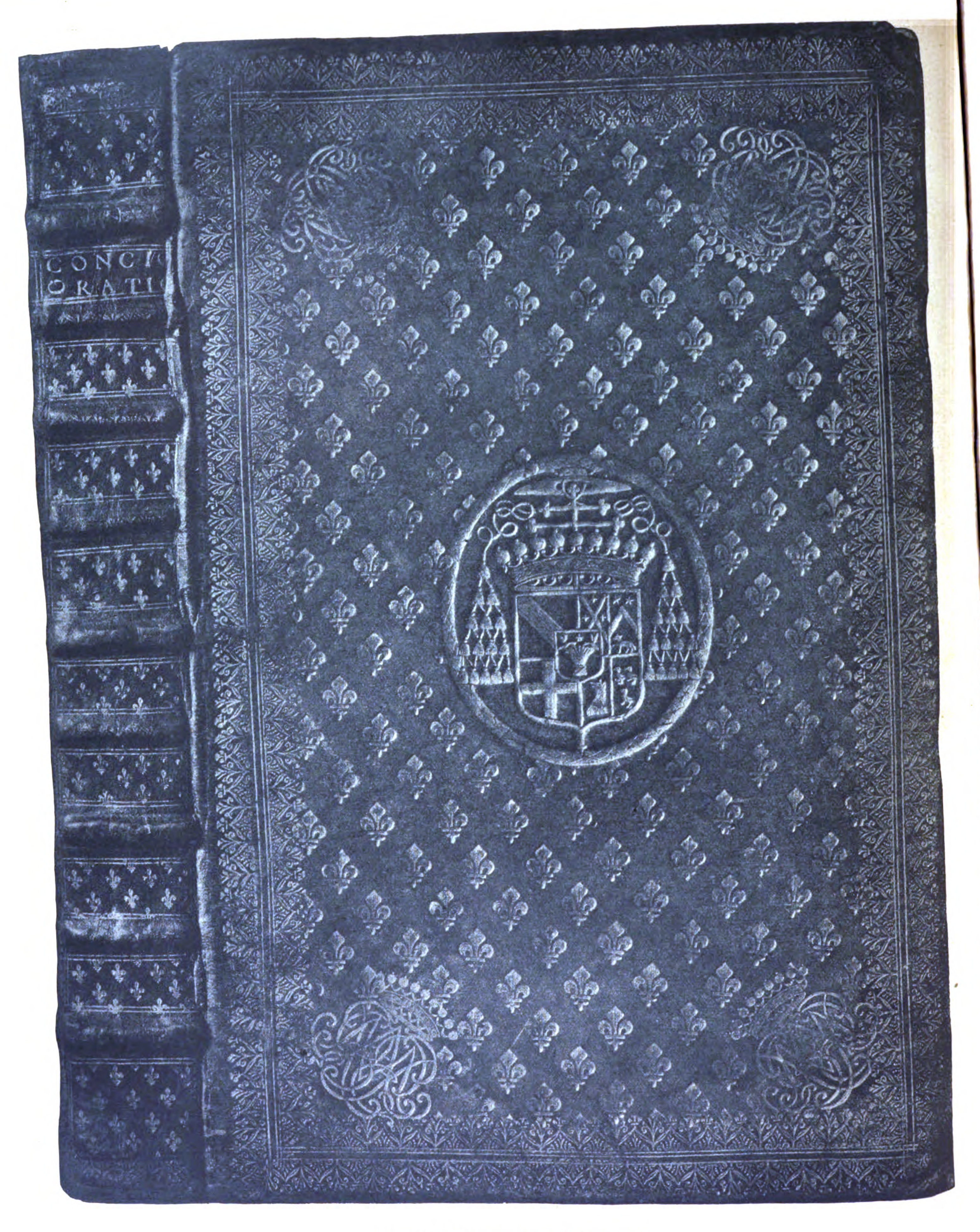
Luther, Geistliche Lieder

Kalblederband mit Pressung in Lackfarben.
17. Jahrhundert, wahrscheinlich von Jakob Krause.

Gedruckt mit Farben der Farbenfabriken Berger & Wirth, Leipzig.



Brauner Kalblederband mit Handvergoldung. Ornament hellbraun auf dunkelgebeiztem Grunde. Auf unterem Rande signiert: Jean Grolier. Französisch, 16. Jahrh.



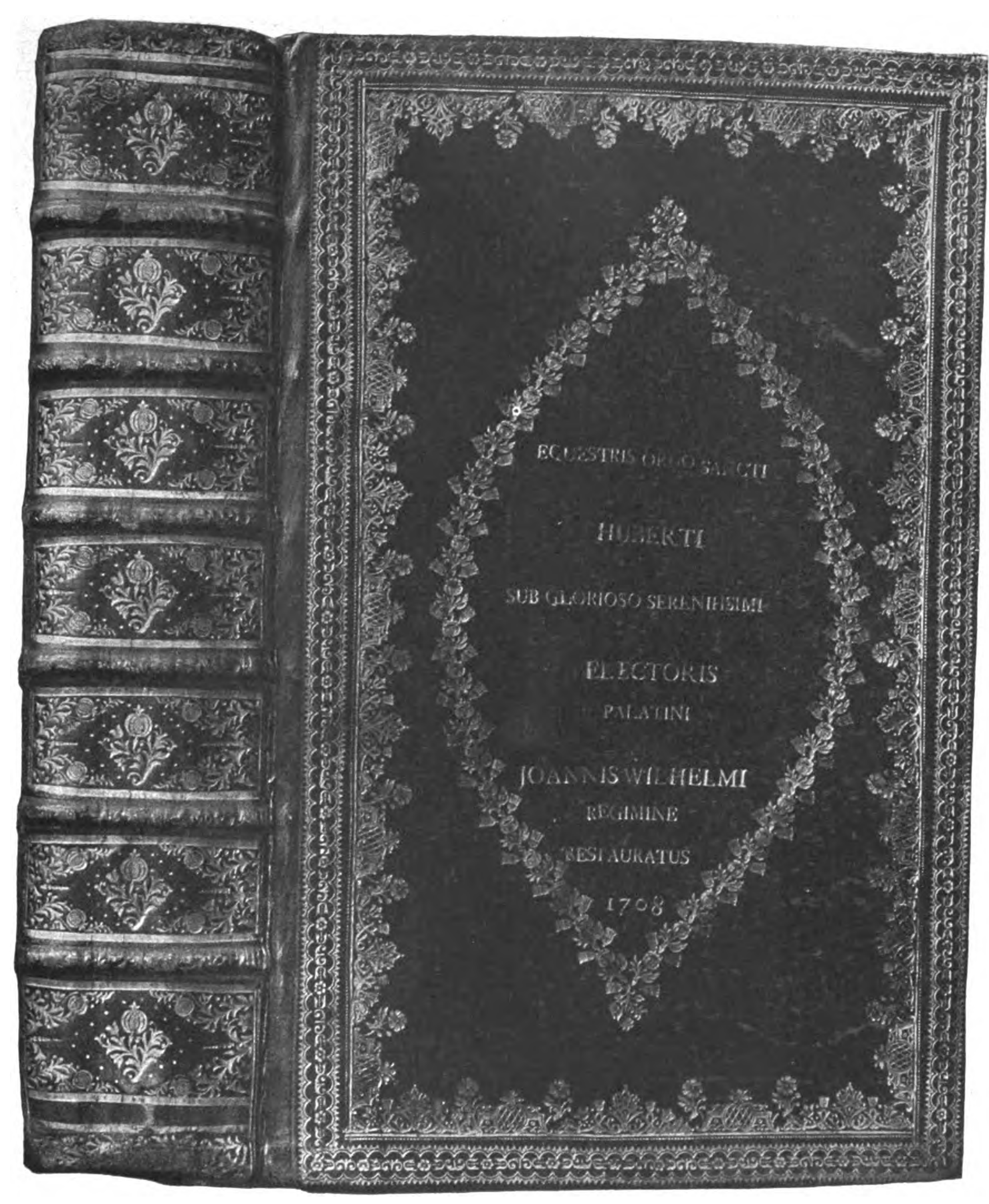
Brauner Maroquinband mit Goldprägung.
Französisch; ca. 1570.



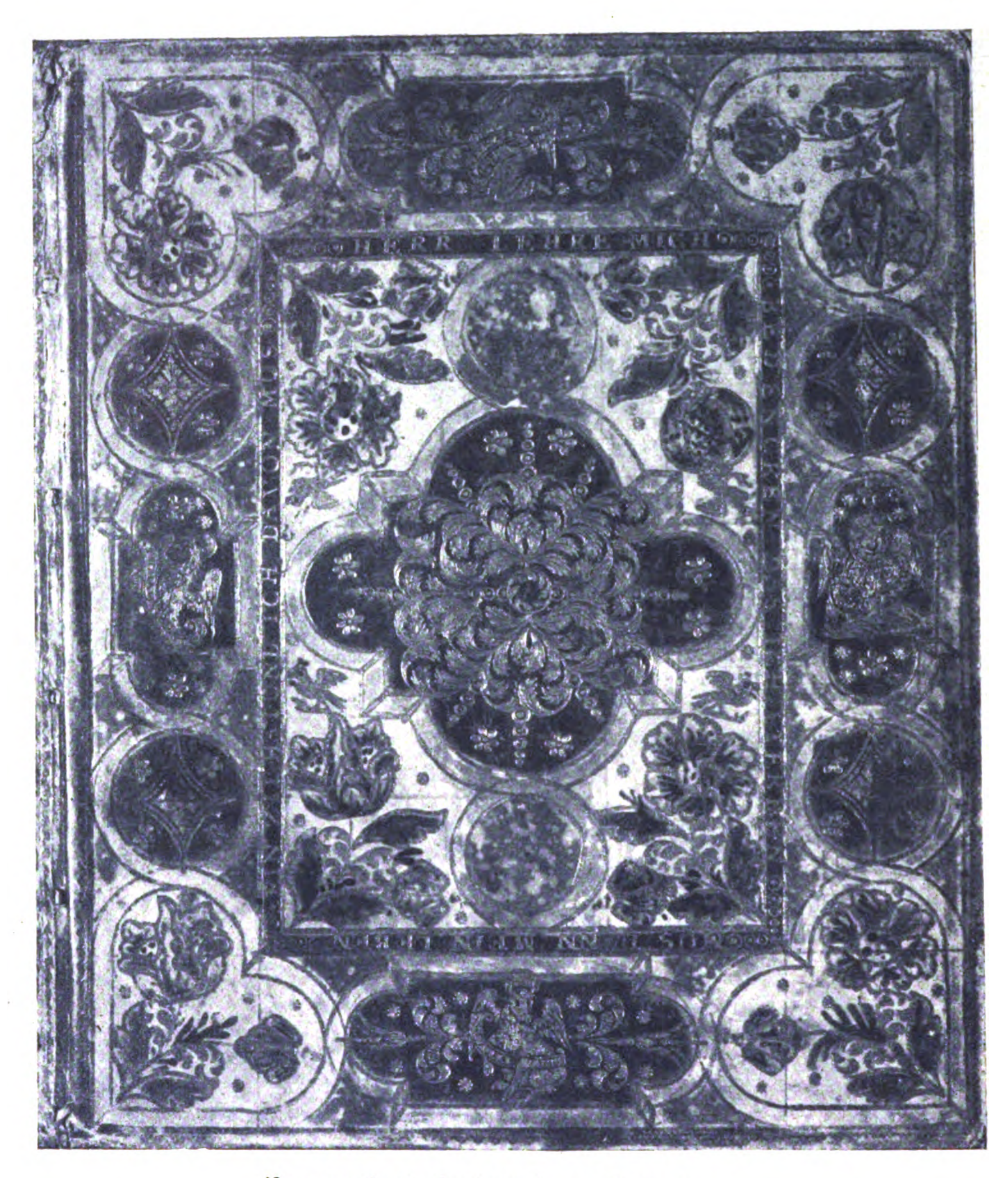
Dunkelgrüner Maroquinband mit Goldprägung, sog. „Fanfare-Stil“ vielleicht von Le Gascon.
Französisch, 1. Hälfte des 17. Jahrh.



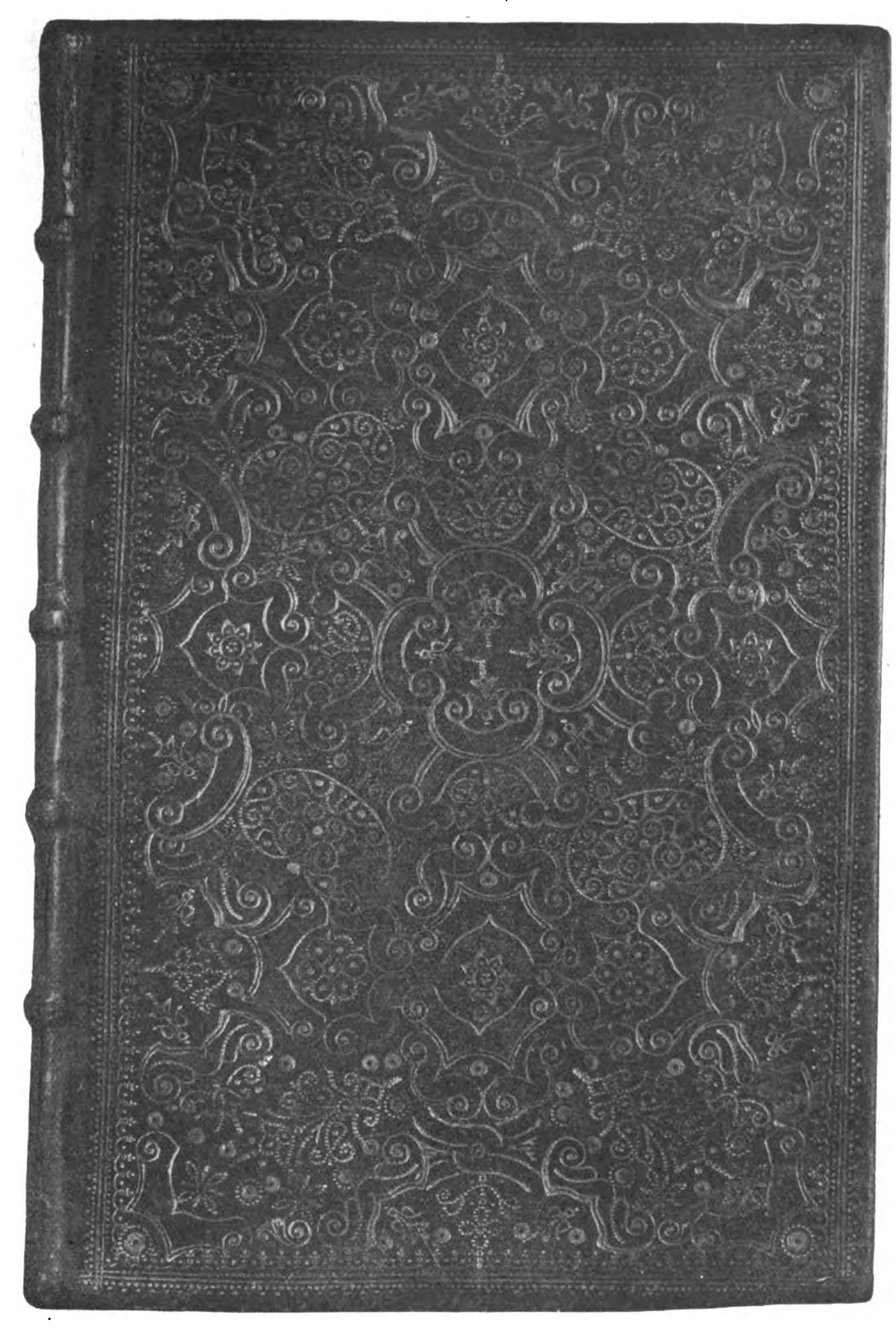
Brauner Kalblederband mit Goldprägung.
Süddeutsch; Anfang des 18. Jahrh.



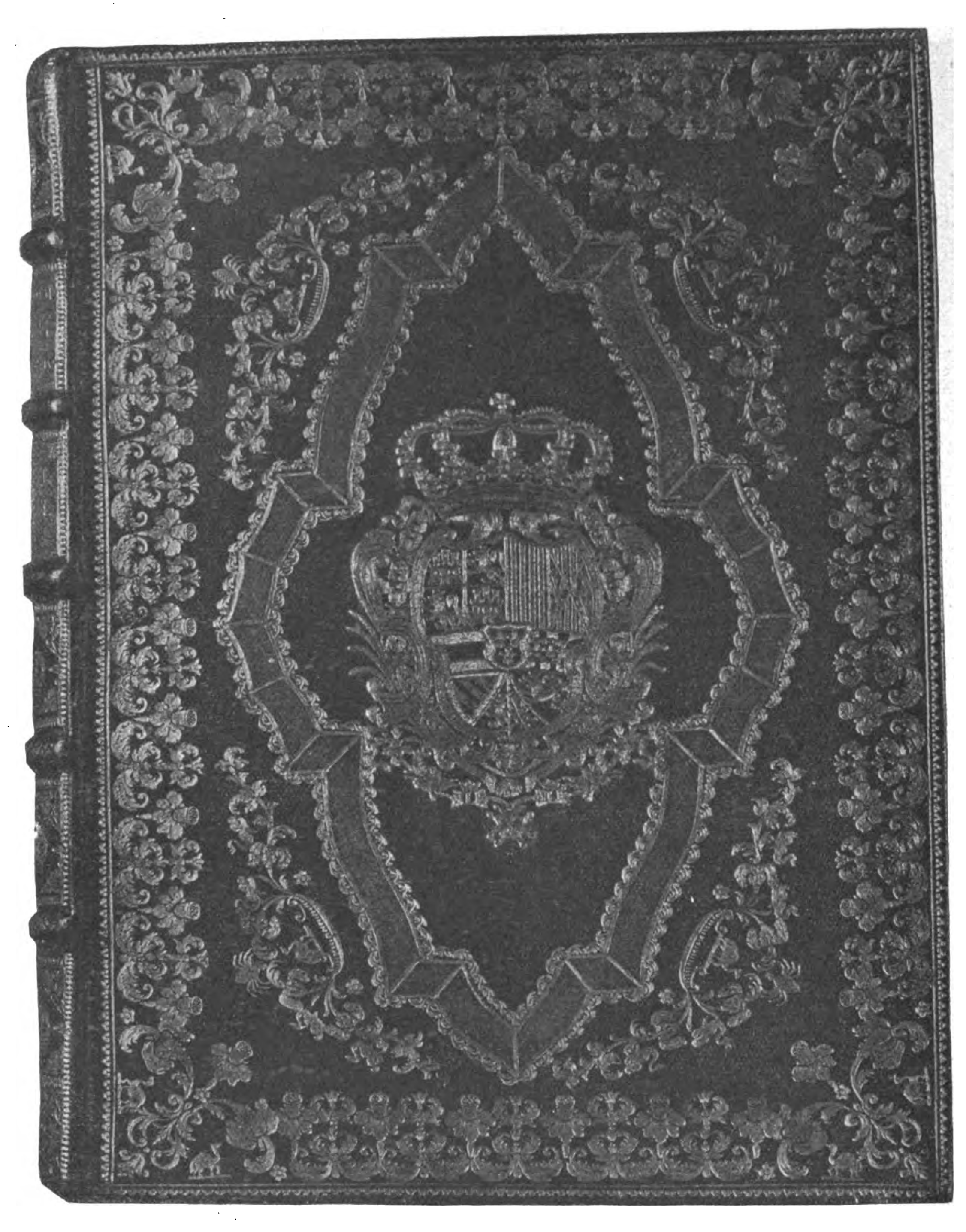
**Roter Maroquinband aus der kurfürstlichen Hofbuchbinderei in Heidelberg.
ca. 1708.**



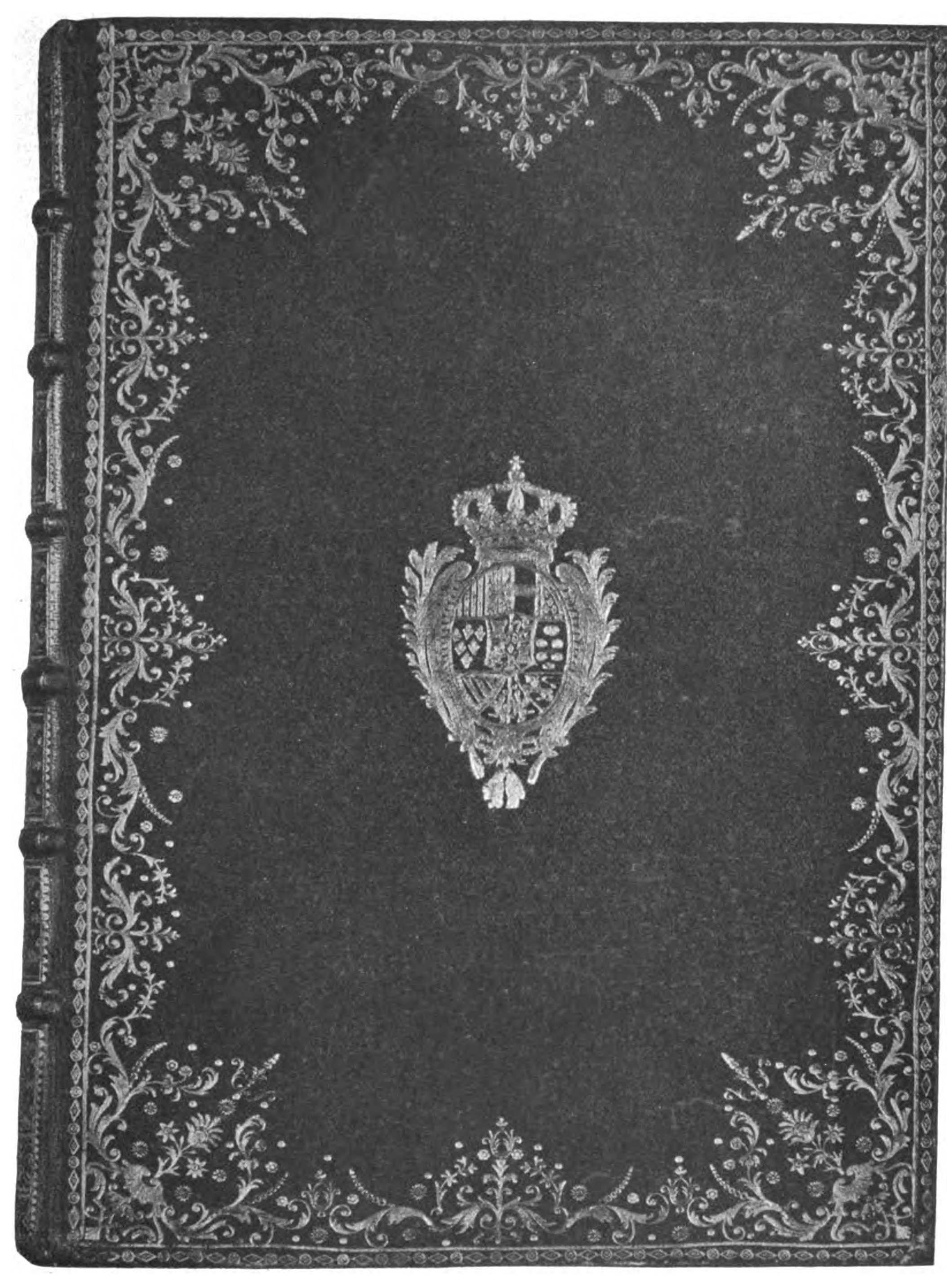
Pergamentband. Handgemalt und Goldprägung.
Deutsch; ca. 1725.



Grüner Maroquinband mit Handvergoldung.
Schottisch; 1. Hälfte des 18. Jahrh.



Roter Maroquinband mit Handvergoldung.
Französisch; Mitte des 18. Jahrh.



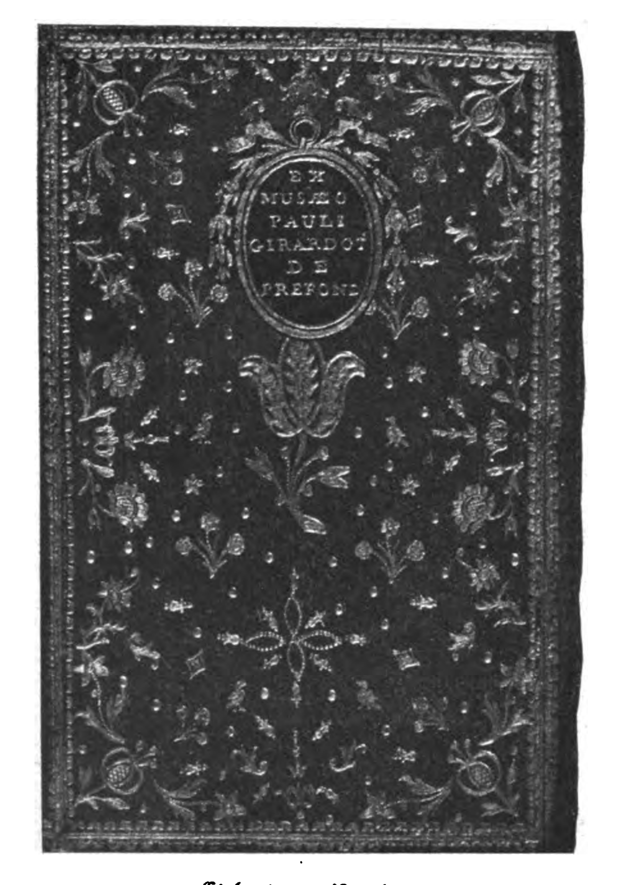
Roter Maroquinband mit Handvergoldung im Stil Derômes.
Französisch; 2. Hälfte des 18. Jahrh.



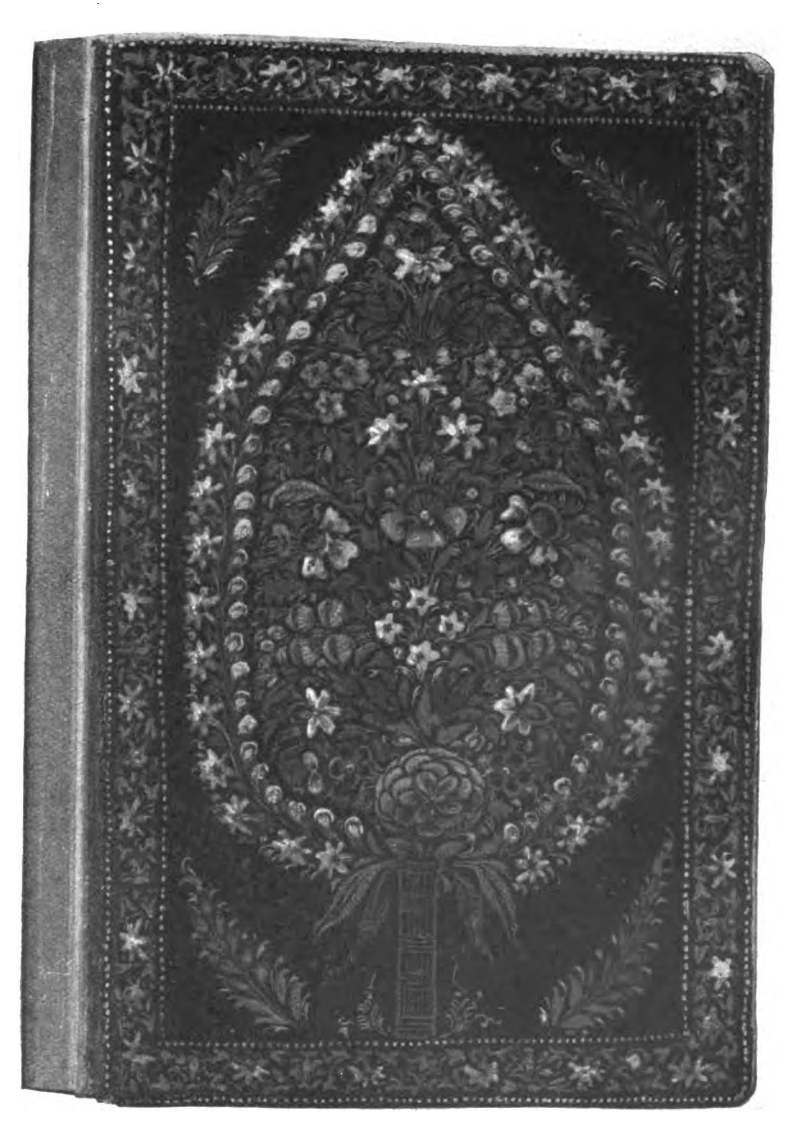
Silberband in getriebener Arbeit.
Augsburg; ca. 1765.



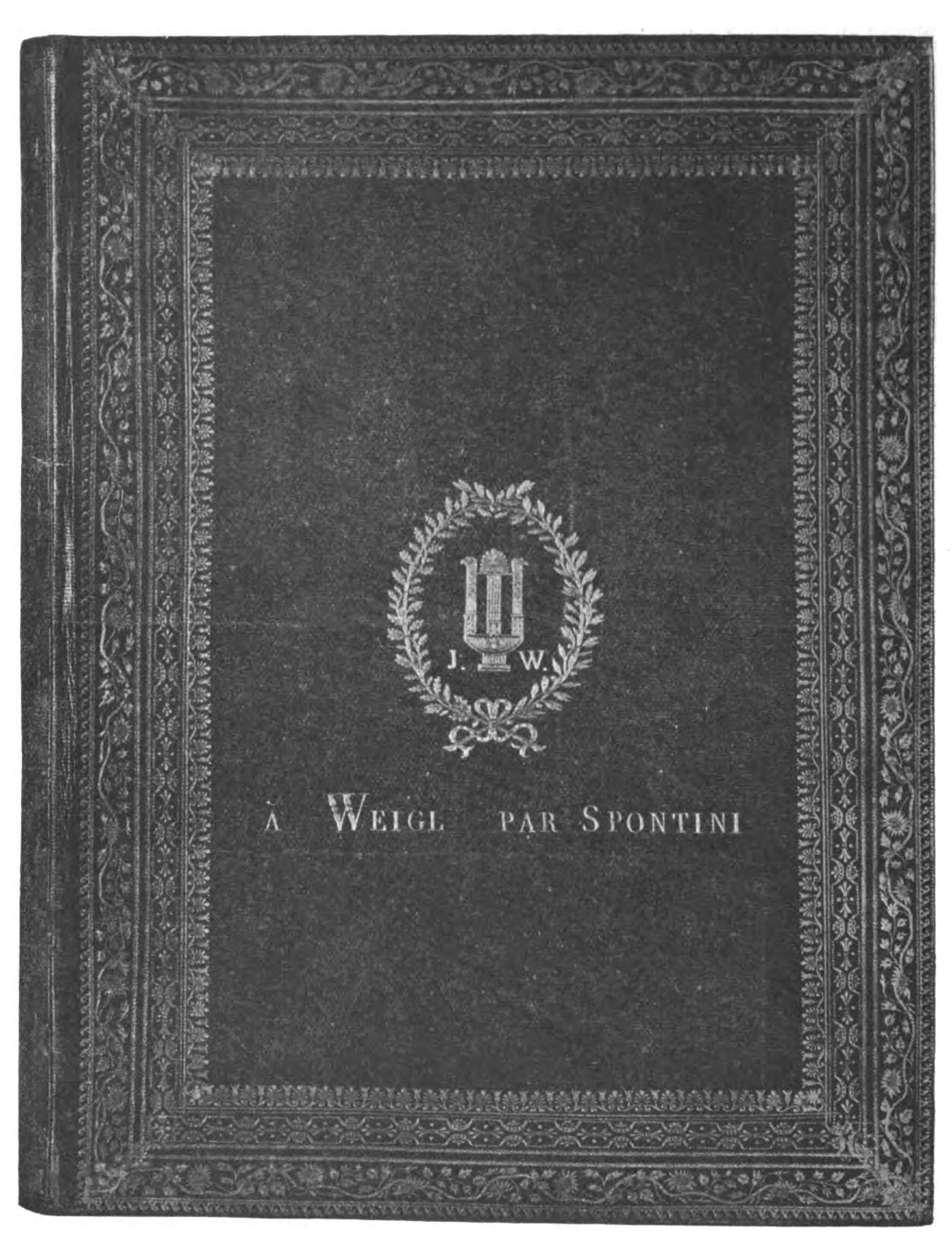
Einband von Dubuisson.
Französisch; 18. Jahrh.



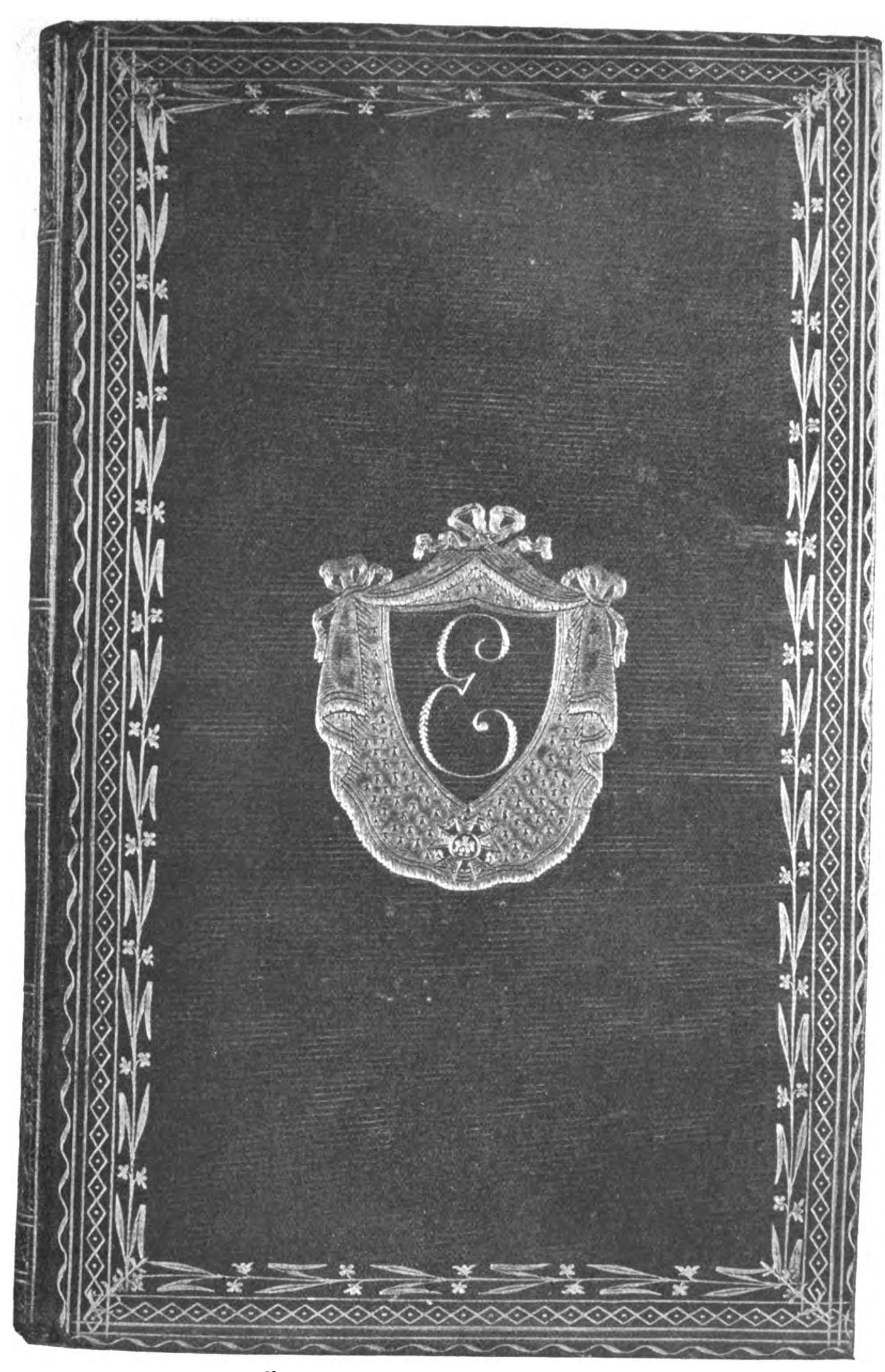
Einband von Padeloup.
Französisch; 18. Jahrh.



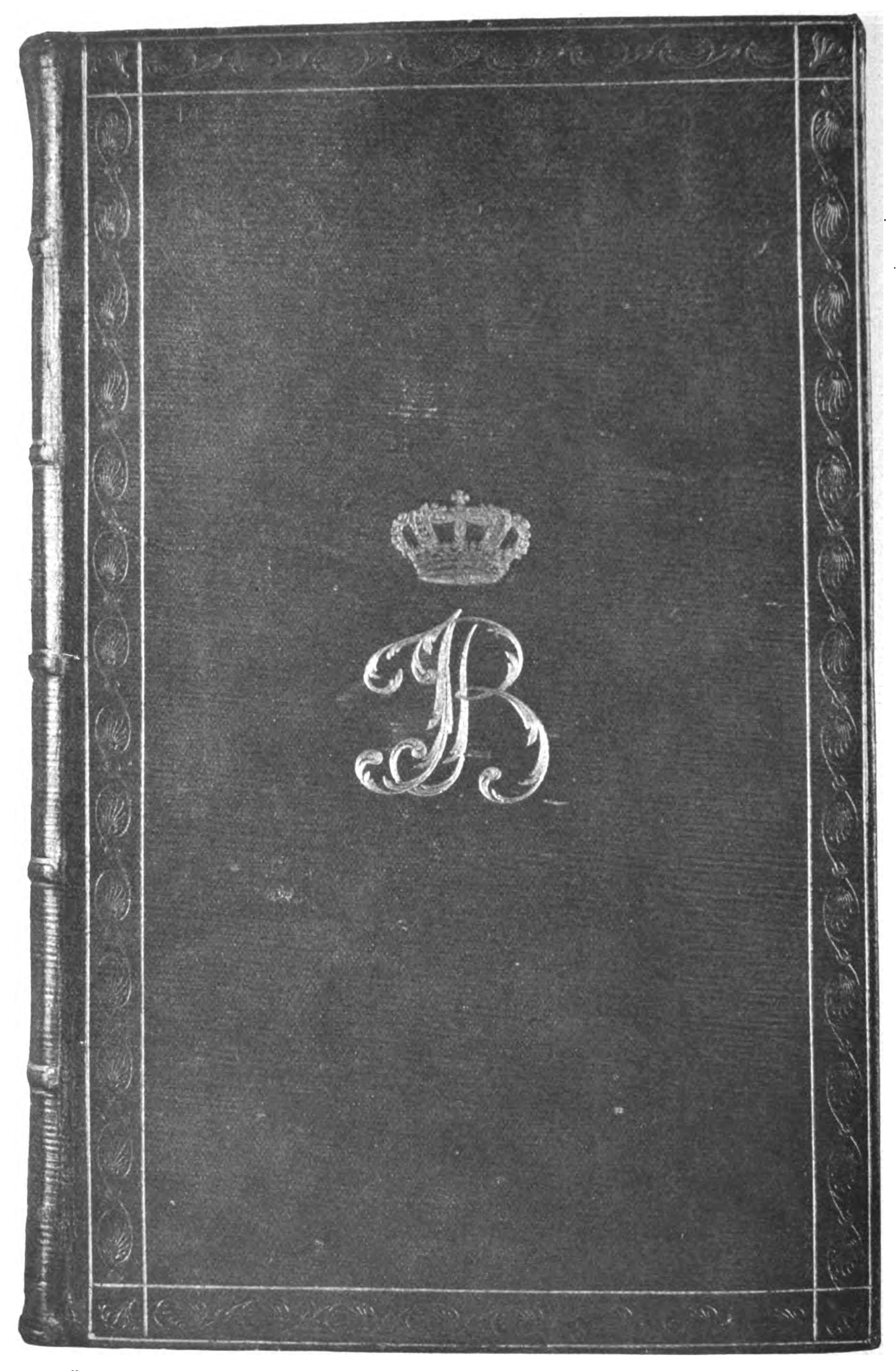
Lackeinband: Blumenstrauß auf dunkelgrünem und Rankenleiste auf rotem Grunde.
Indo-persisch; 18. Jahrh.



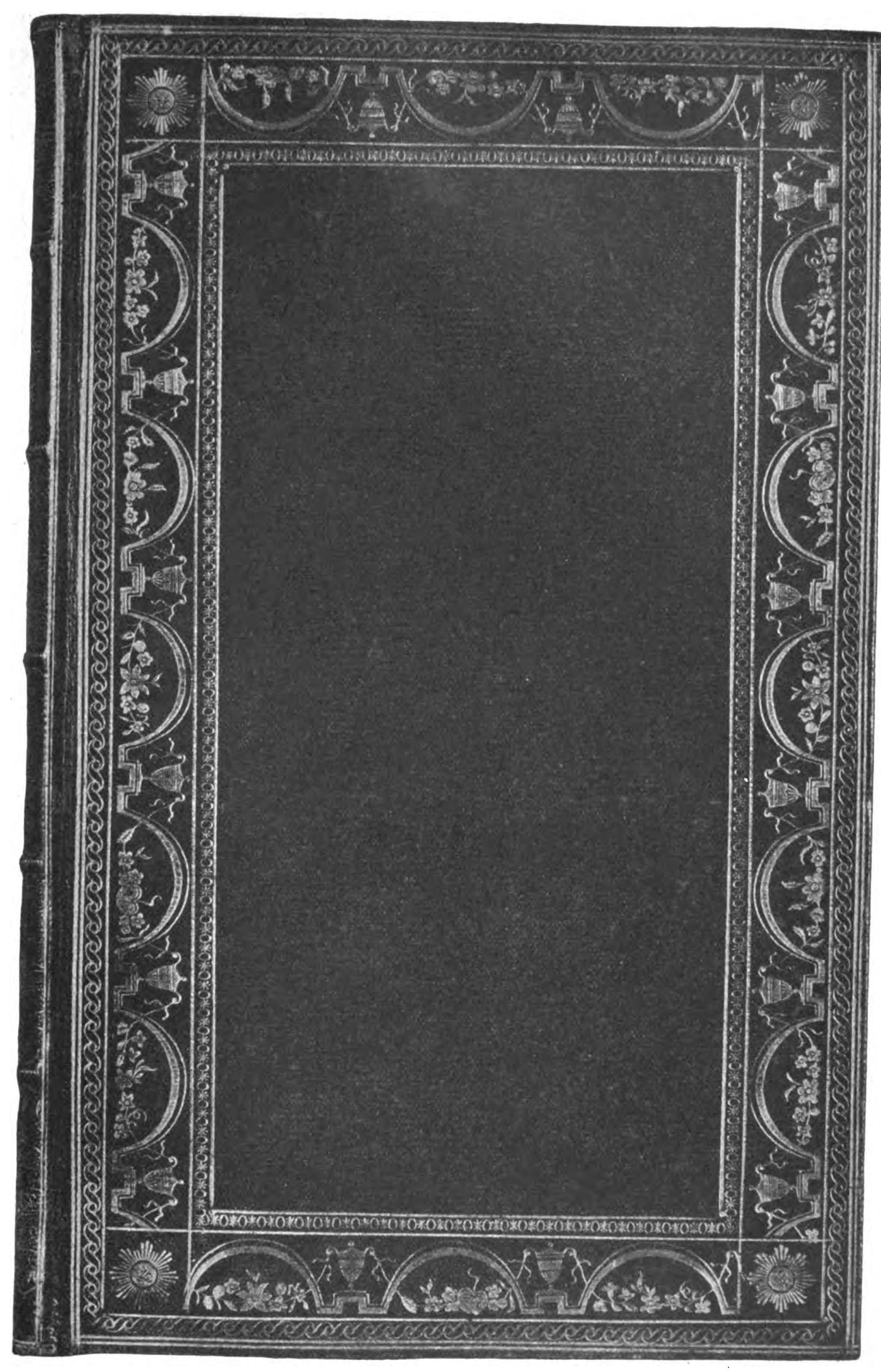
Roter Maroquinband mit Handvergoldung.
Französisch; Anfang des 19. Jahrh.



Roter Maroquinband mit Handvergoldung.
Französisch; ca. 1810.



Citronengelber Maroquinband mit Handvergoldung und Blindprägung. Einband von Bozérian.
Französisch, 1. Viertel des 19. Jahrh.



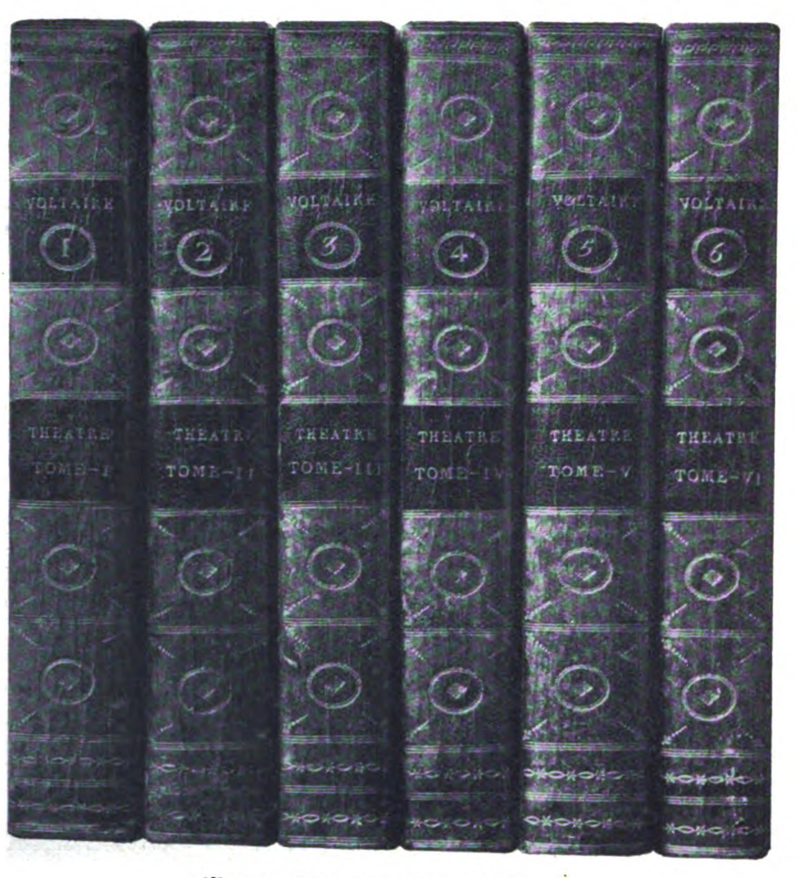
Blauer Maroquinband mit Goldprägung, signierte frühe Arbeit des Bozérian.
Französisch, 1. Viertel des 19. Jahrh.



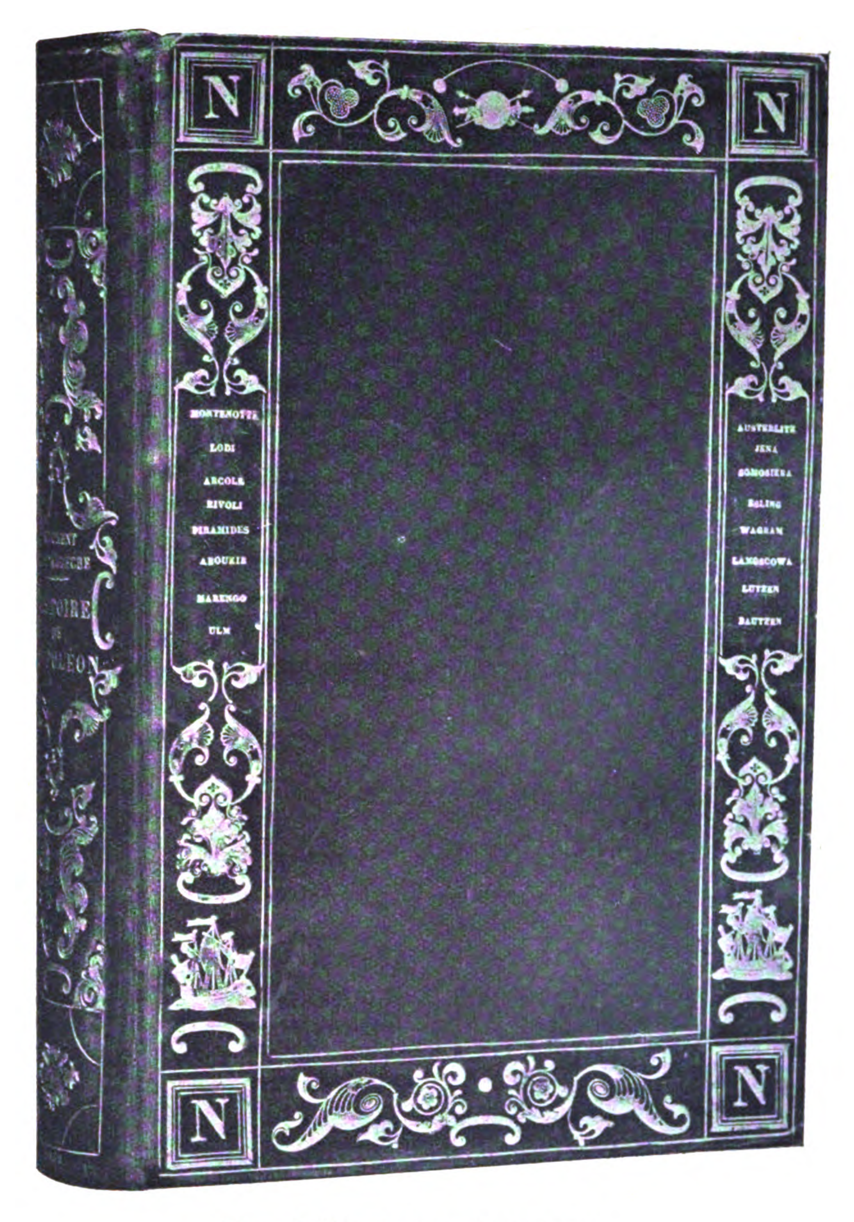
Schreibmappe. Schwarzes Kalbleder. Eingesetzte farbige Maroquinteile. Goldprägung. Französisch; 1. Hälfte des 19. Jahrh.



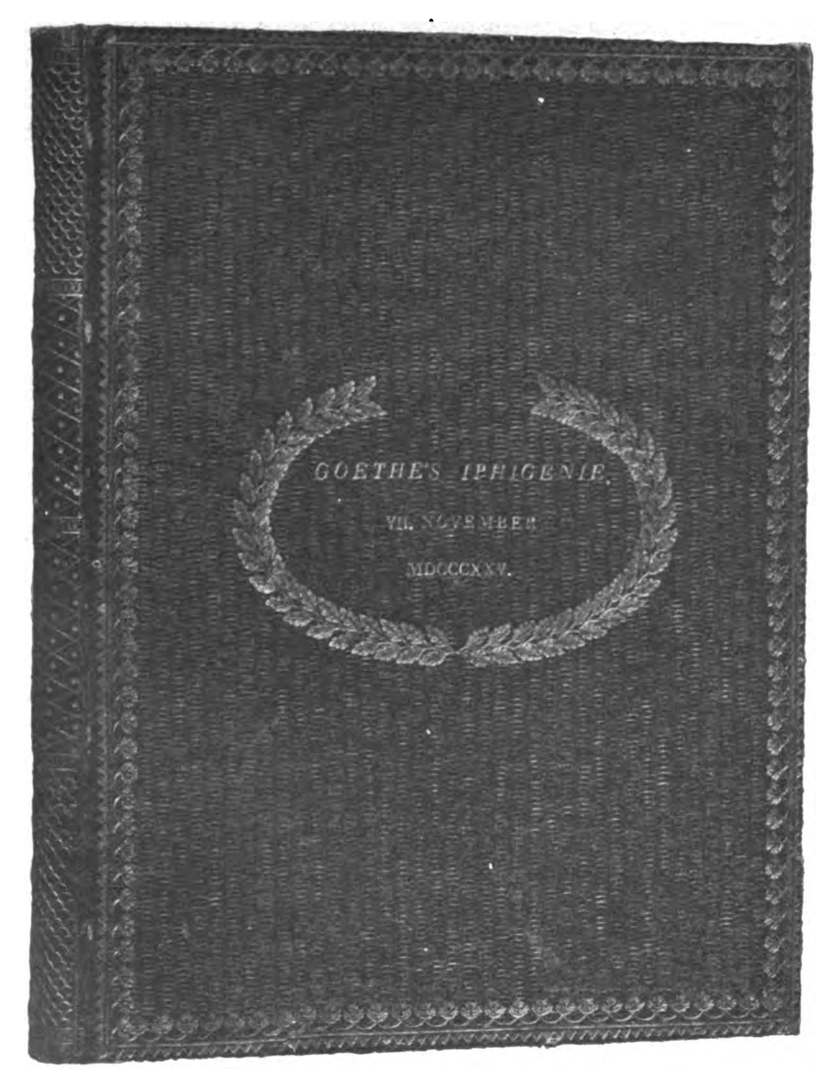
Schwarzer Maroquinband. Mittelstücke in farbigem Leder. 19. Jahrhundert.



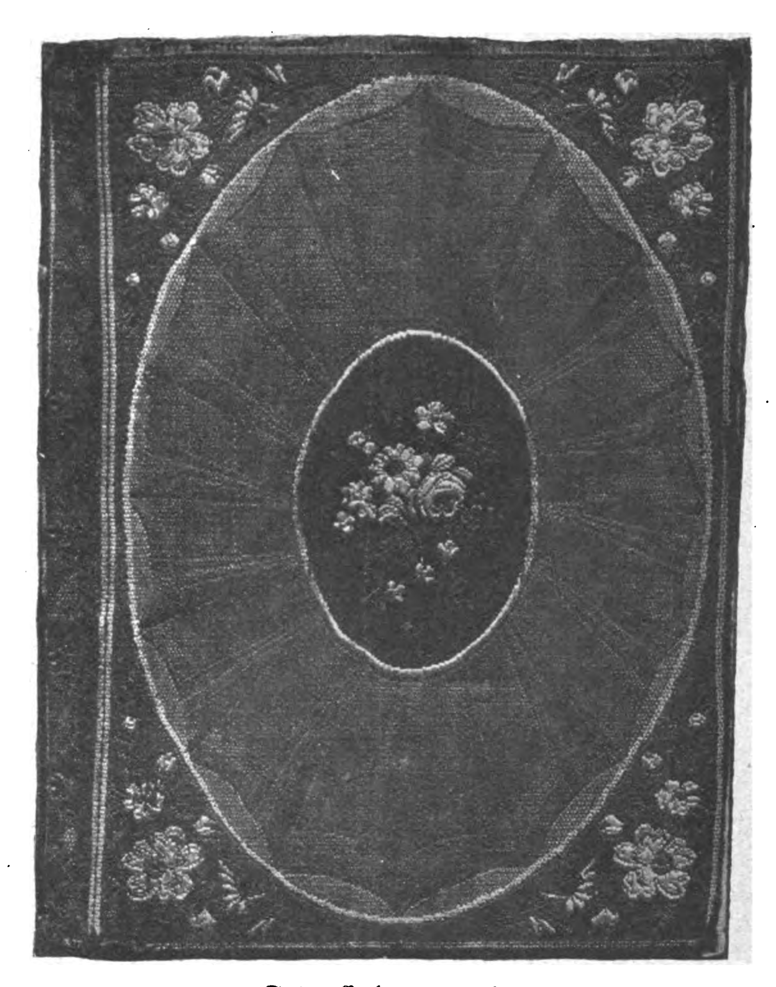
Marmor. Lederrücken. Rote Schildchen.
Französisch; ca. 1790.

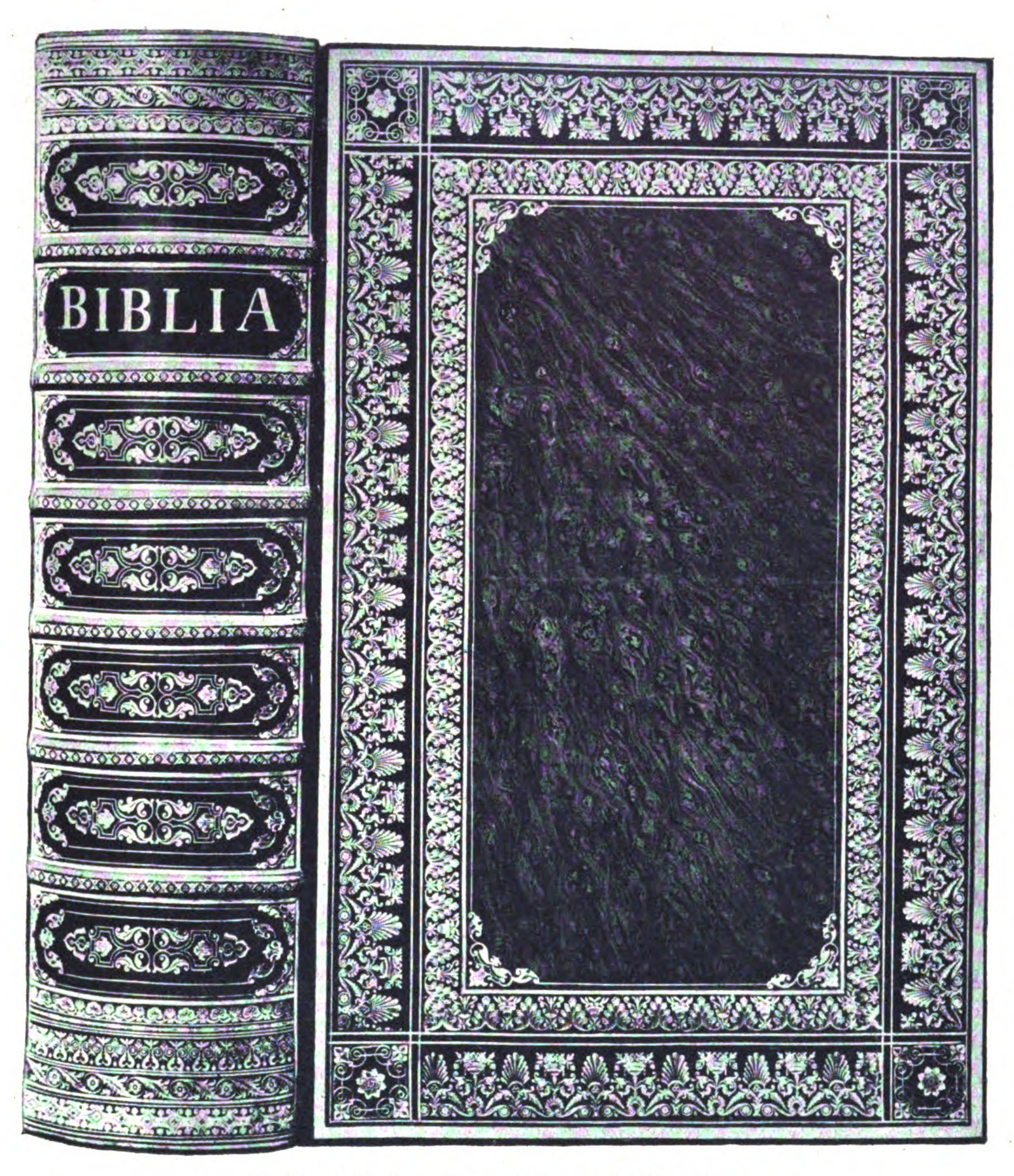


Blauer Kalblederband mit Goldprägung.
Signierter Einband von Desays. Französisch; ca. 1840.

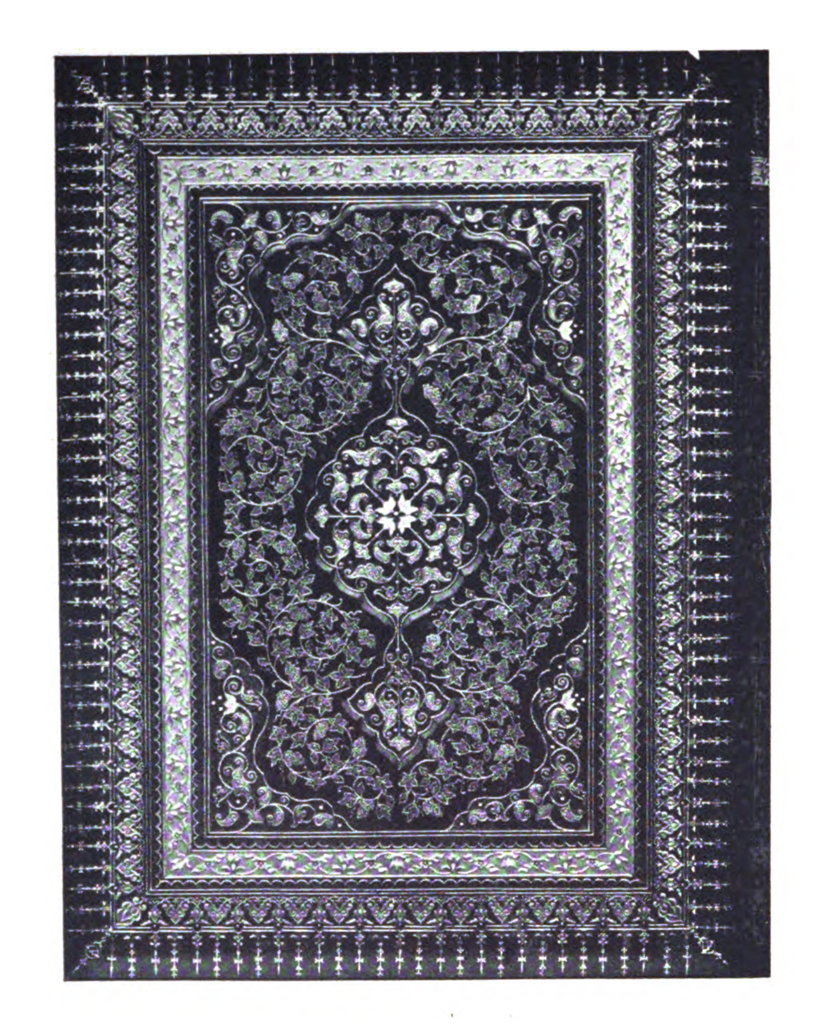


Roter Halbfranzband mit Goldprägung. Deutsch 1825.


Seiden-Einband, gewirkt.
Deutsch; 1. Hälfte des 19. Jahrh.



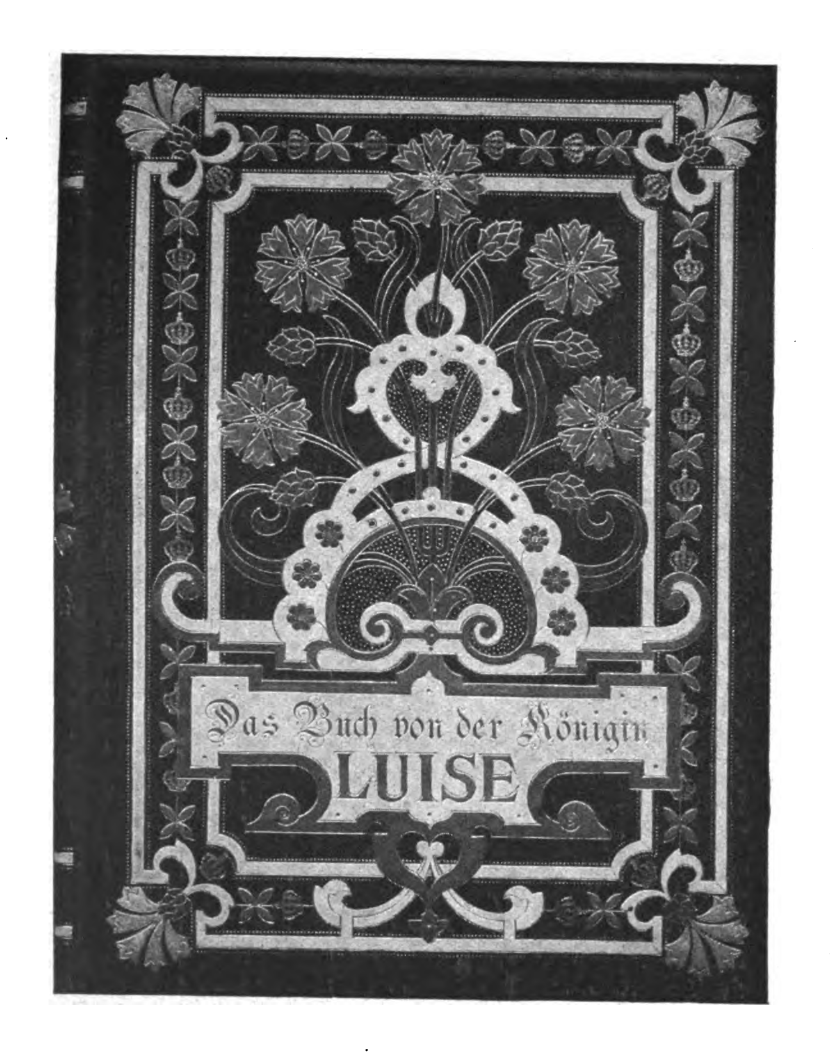
Handband. Handvergoldung. Rollen- und Stempeldruck.
Entwurf und Ausführung: Friedr. Aug. Neumann in Leipzig. 1841.

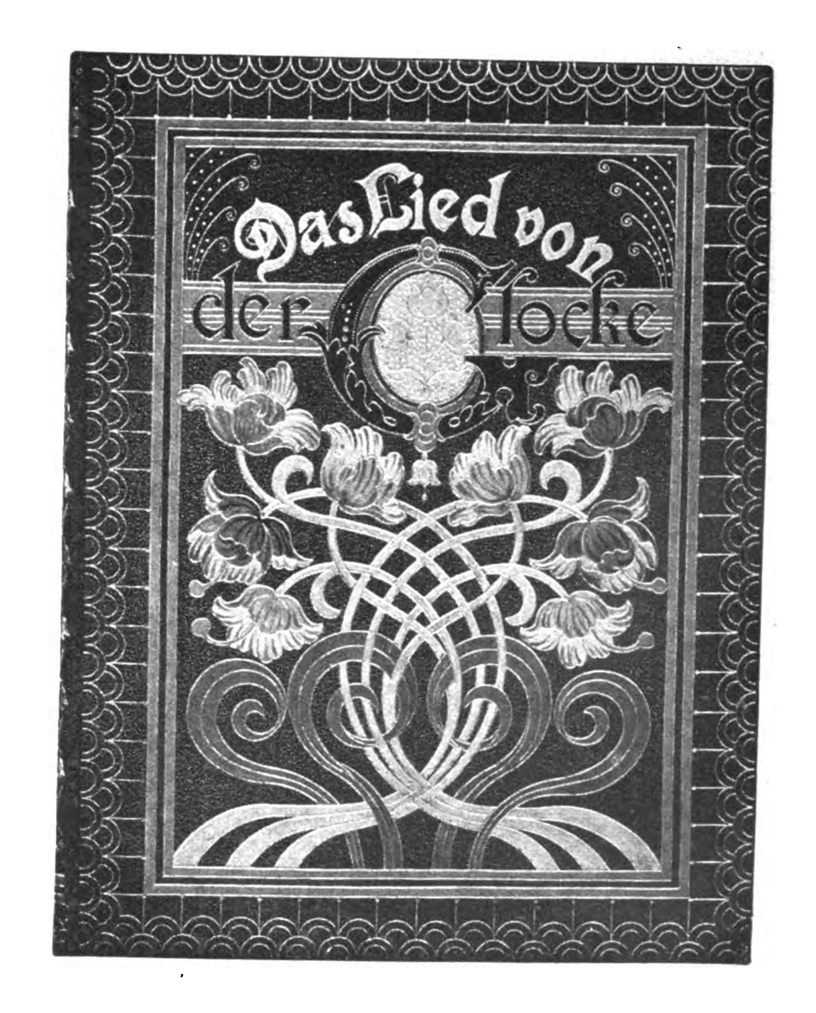




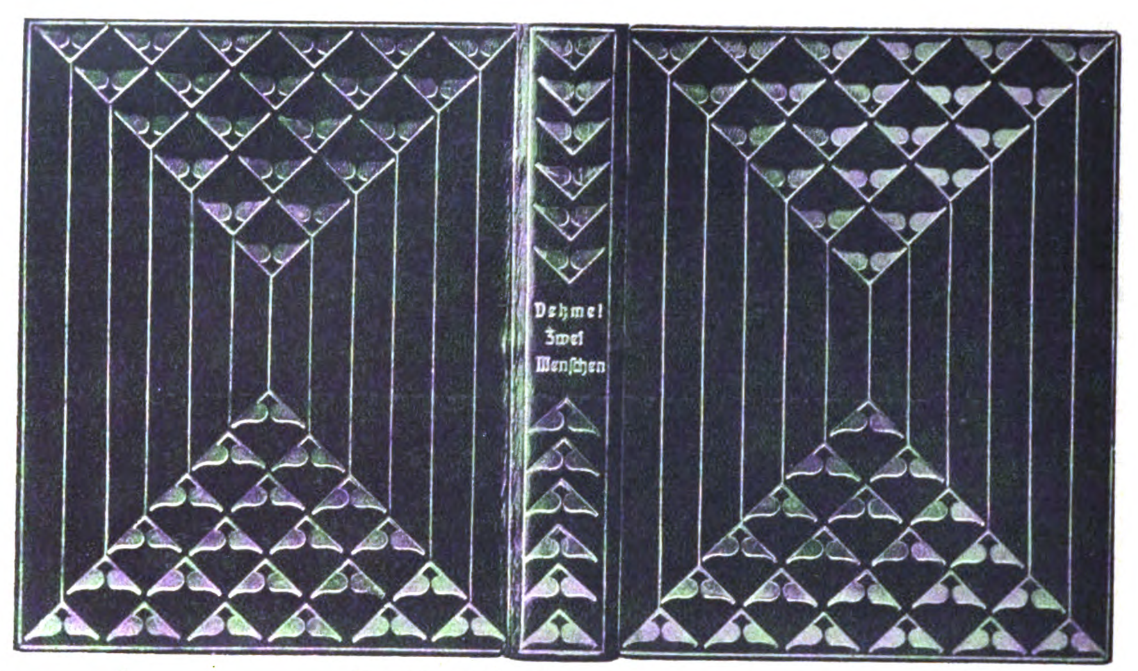
Einbände der 90er Jahre.

(Ausführung H. Sperling, Großbuchbinderei, Leipzig.)

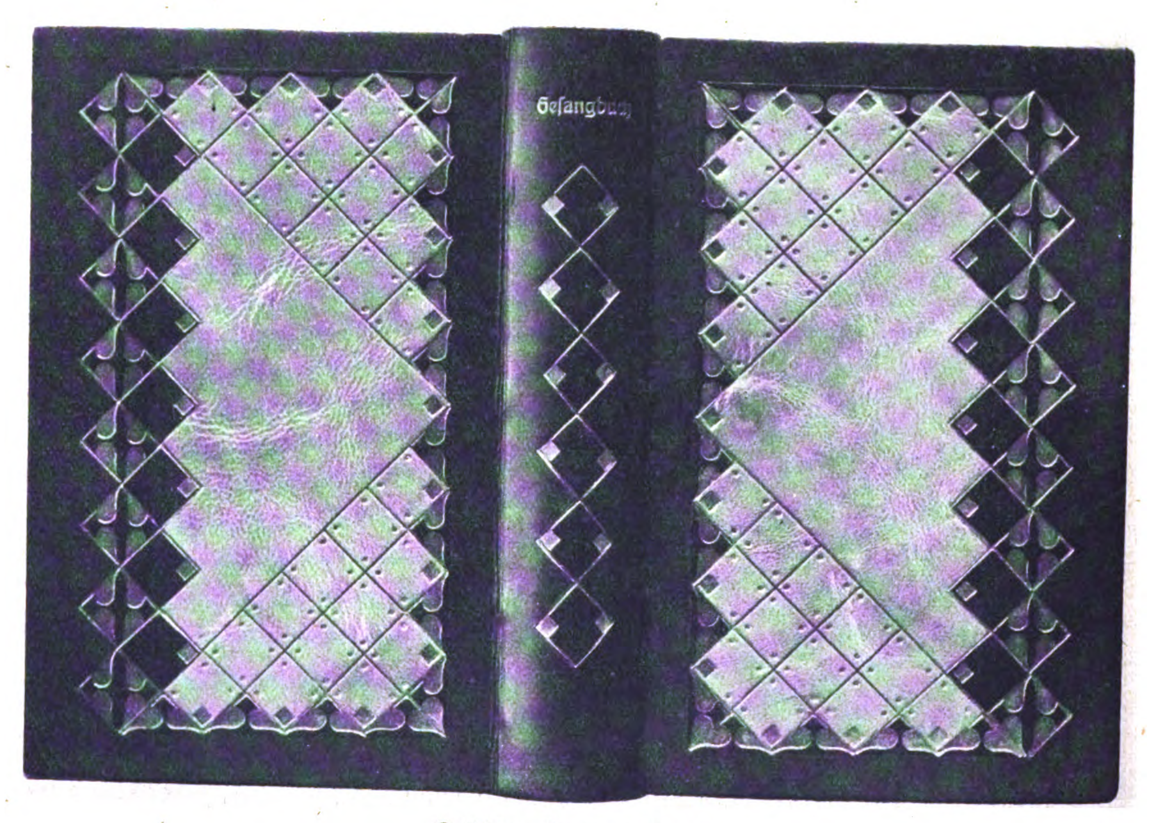




Sogenannte „Prachteinbände“ der 90er Jahre.



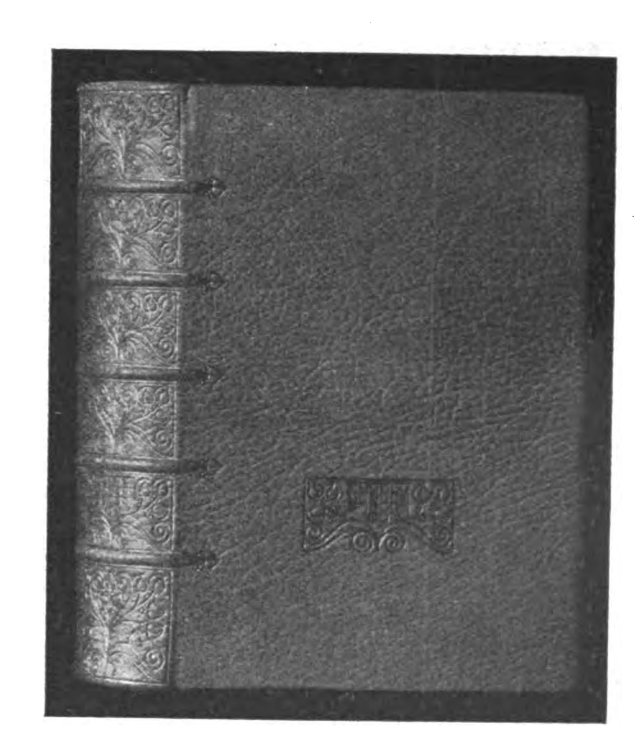
Ganzleder, grünes Ecrasé, Handvergoldung.
Entwurf und Ausführung: Wilhelm Rauch, Hamburg.



Kalbleder, Handvergoldung.
Entwurf: Peter Behrens · Ausführung: Wilhelm Rauch, Hamburg.

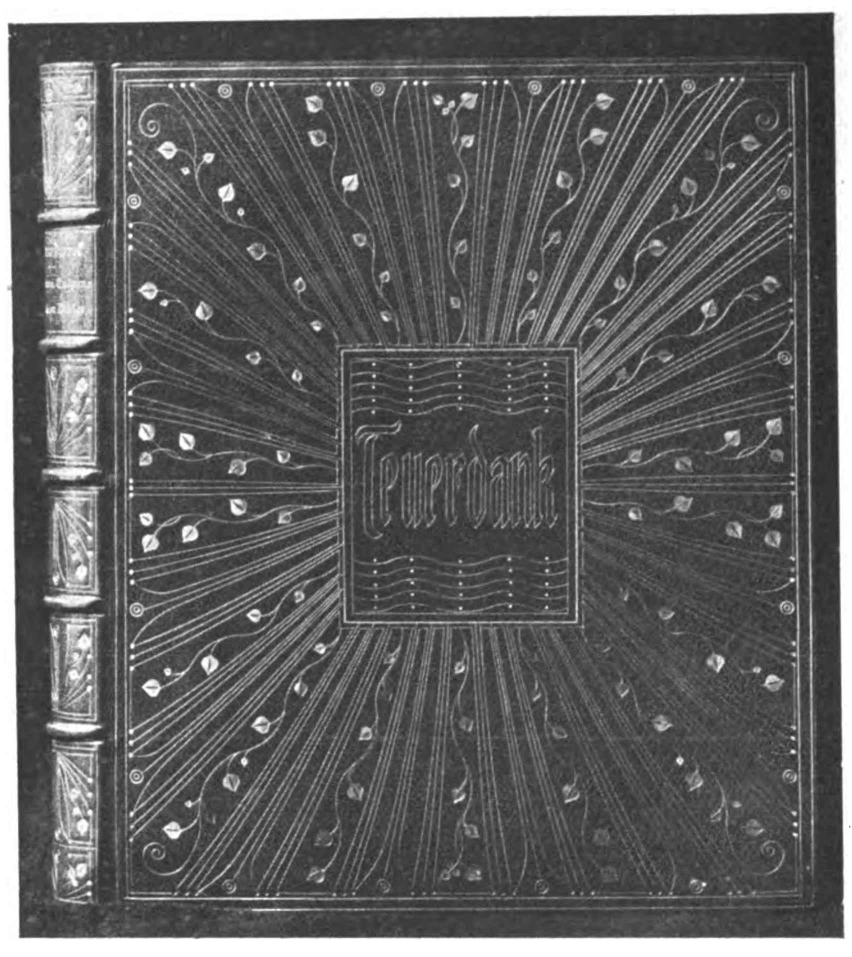
(Mit Genehmigung von „Kunst und Dekoration", Alex. Koch, Darmstadt.)

Ganzleder, graues Kalbleder, Handvergoldung.
Entwurf: Adolf Boehm.
Ausführung: Carl Beitel (Wiener Werkstätten).



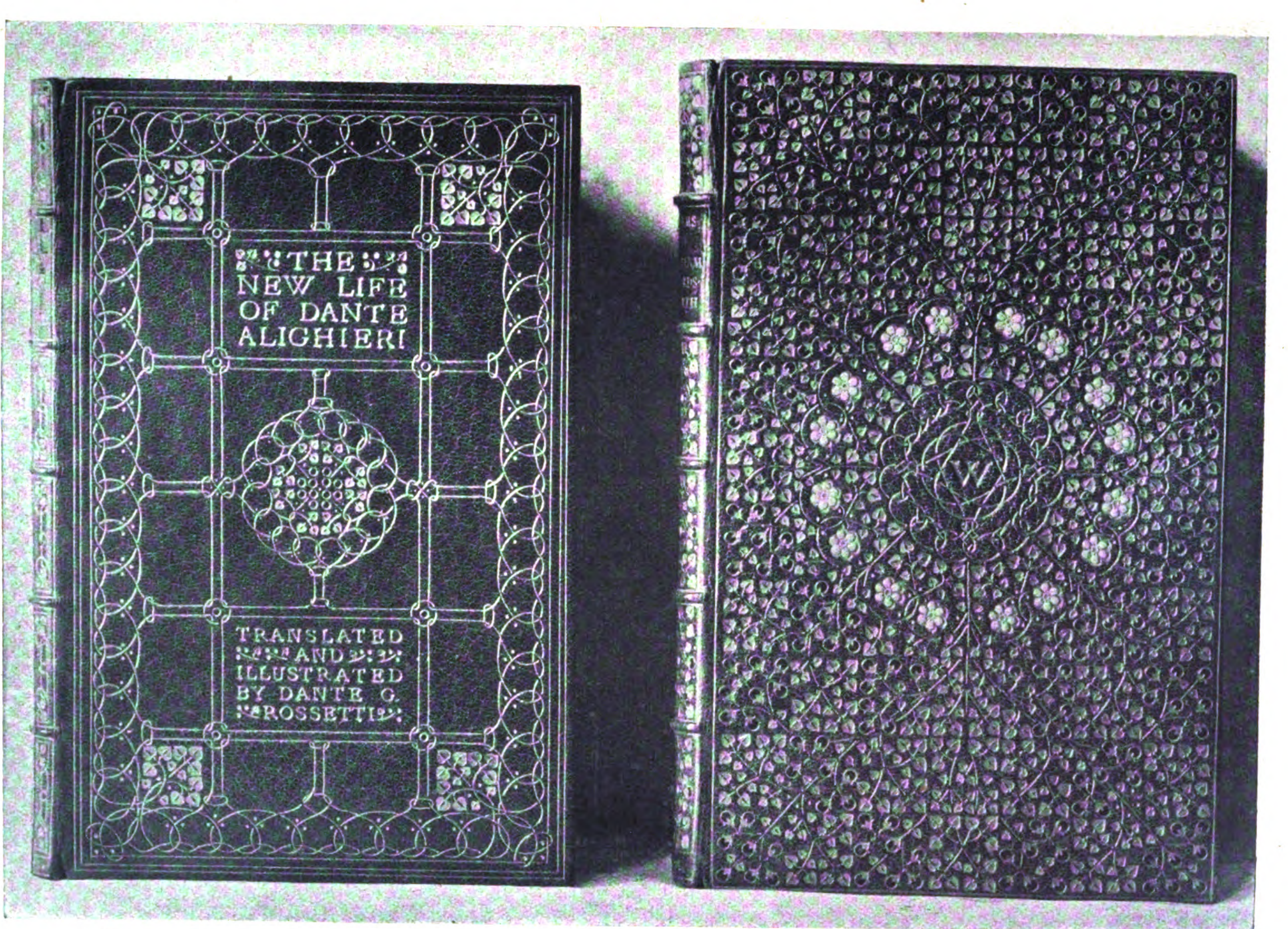
Ganzleder, helles Saffian, grasgrün, Handvergoldung.
Entwurf: Kolo Moser.
Ausführung: Carl Beitel (Wiener Werkstätten).

(Mit Genehmigung von „Kunst und Dekoration", Alex. Koch, Darmstadt.)



Ganzleder, orange Capsaffian, Handvergoldung.
Entwurf und Ausführung: Eduard Ludwig, Frankfurt a. M.

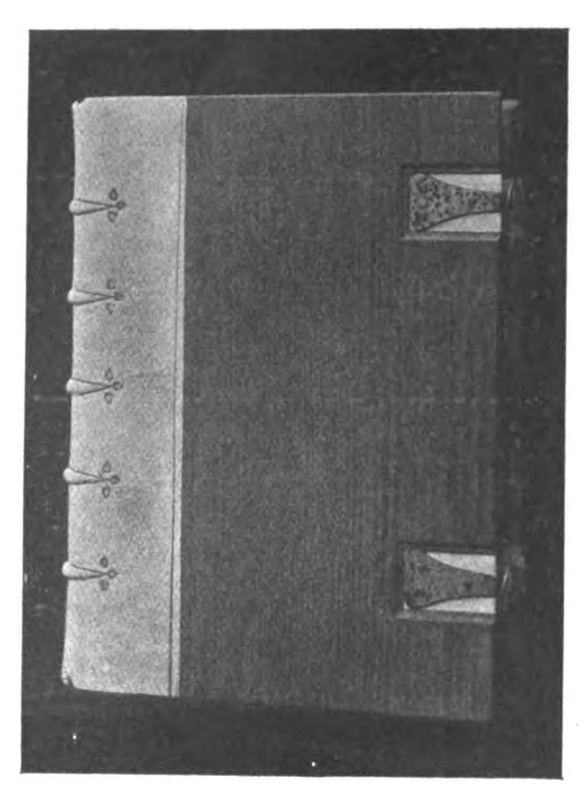
(Mit Genehmigung von „Kunst und Dekoration", Alex. Koch, Darmstadt.)



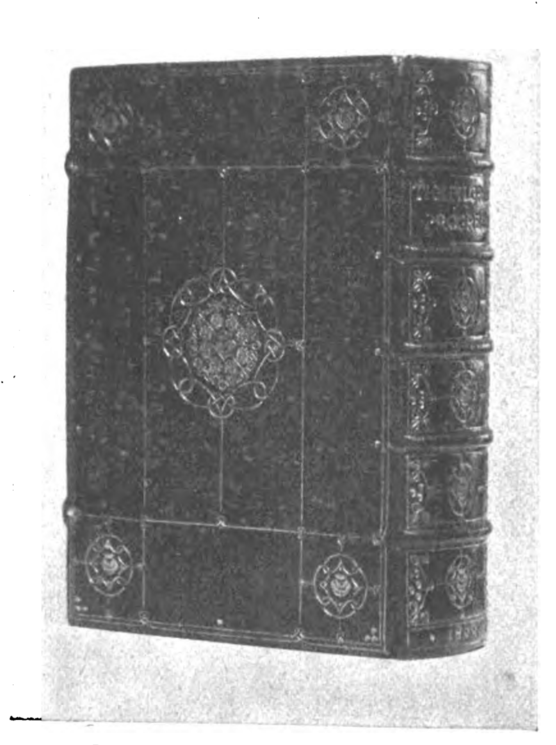
Ganzleder, grünes Maroquin mit Lederauflage
und Handvergoldung.
Entwurf und Ausführung: Lucy G. Wrigthson.

Ganzleder, grünes Maroquin mit Lederauflage
und Handvergoldung.
Entwurf und Ausführung: Mary E. Robinson.

(Mit Genehmigung von „Kunst und Dekoration", Alex. Koch, Darmstadt.)



Schweinsleder, Holzschalen mit Metallbeschlägen.
Entwurf und Ausführung: C. R. Ashbee, London.



Ganzleder, Ledermosaik, Handvergoldung.
Entwurf und Ausführung: C. R. Ashbee, London.

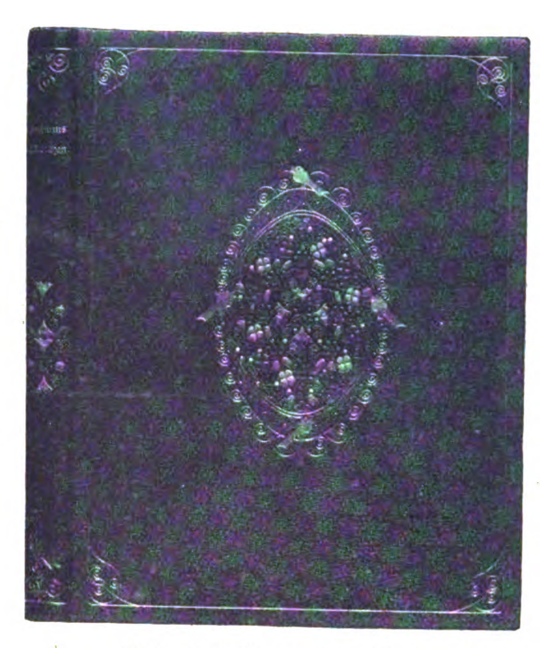


Ganzleder, grünes Maroquin, Lederauflage, Handvergoldung.
Entwurf und Ausführung: F. Sangorski und G. Sutcliffe.

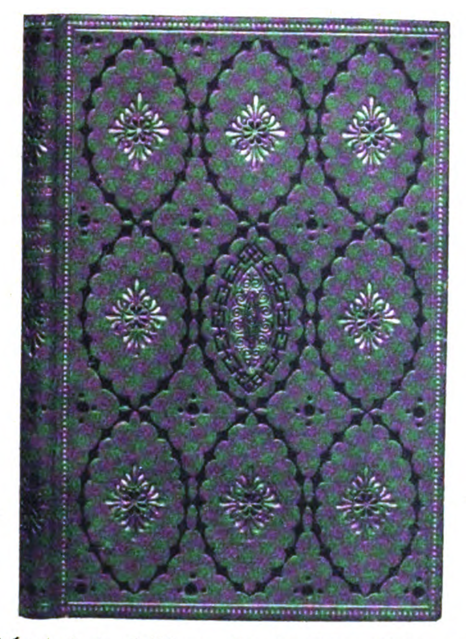
(Mit Genehmigung von „Kunst und Dekoration", Alex. Koch Darmstadt.)



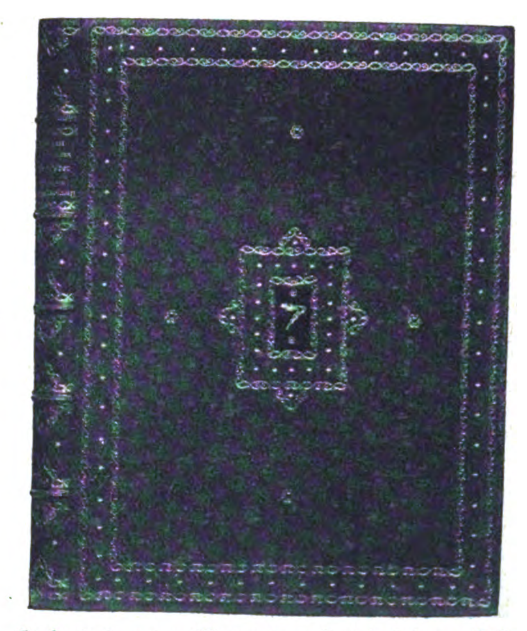
Einband in dunkelgrünem Saffian, mit Handvergoldung.



Einband in schwarzem Saffian.
Die Blumen im Oval in 12 verschiedenen Farben, mit Konturblinddruck.

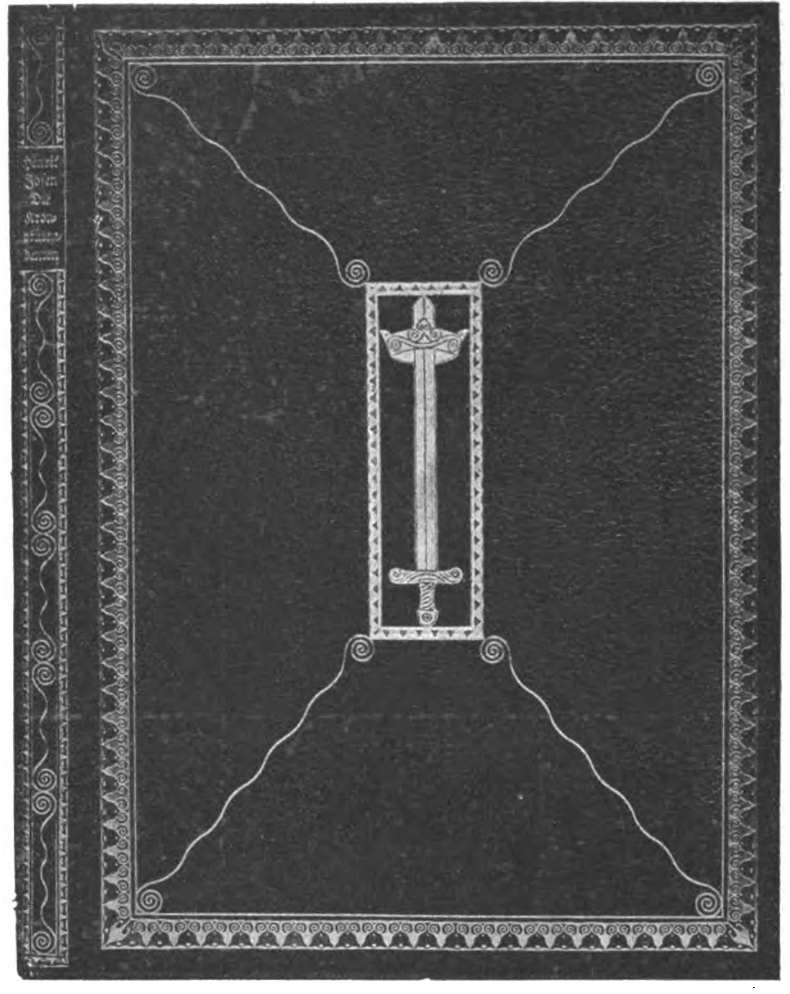


Einband in dunkelblauem Seehundleder. Gold- und Blinddruck, die 8 Rosetten saftgrün.



Einband in rotem Maroquin poliert, das innere Feld mit der Fackel ist schwarz.

ENTWURF UND AUSFÜHRUNG VON PAUL KERSTEN-BERLIN



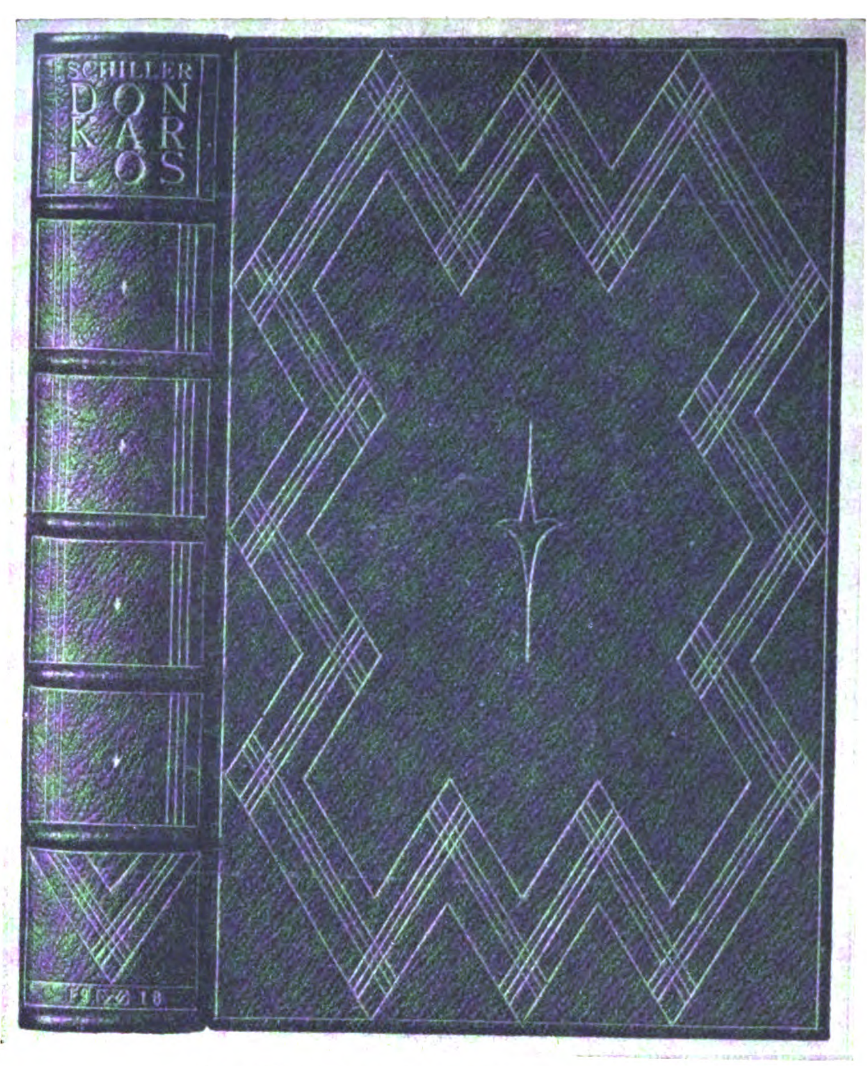
Schwarzer Maroquin mit Handvergoldung und Lederauflage.
Entwurf: Prof. Walter Tiemann-Leipzig. · Ausführung: Carl Sonntag jun.-Leipzig.
Vgl. Aufsatz Poppe.

Dunkelblauer Maroquin mit Handvergoldung und Lederauflage.
Entwurf: Prof. Steiner-Prag.
Ausführung: Carl Sonntag jun.-Leipzig.

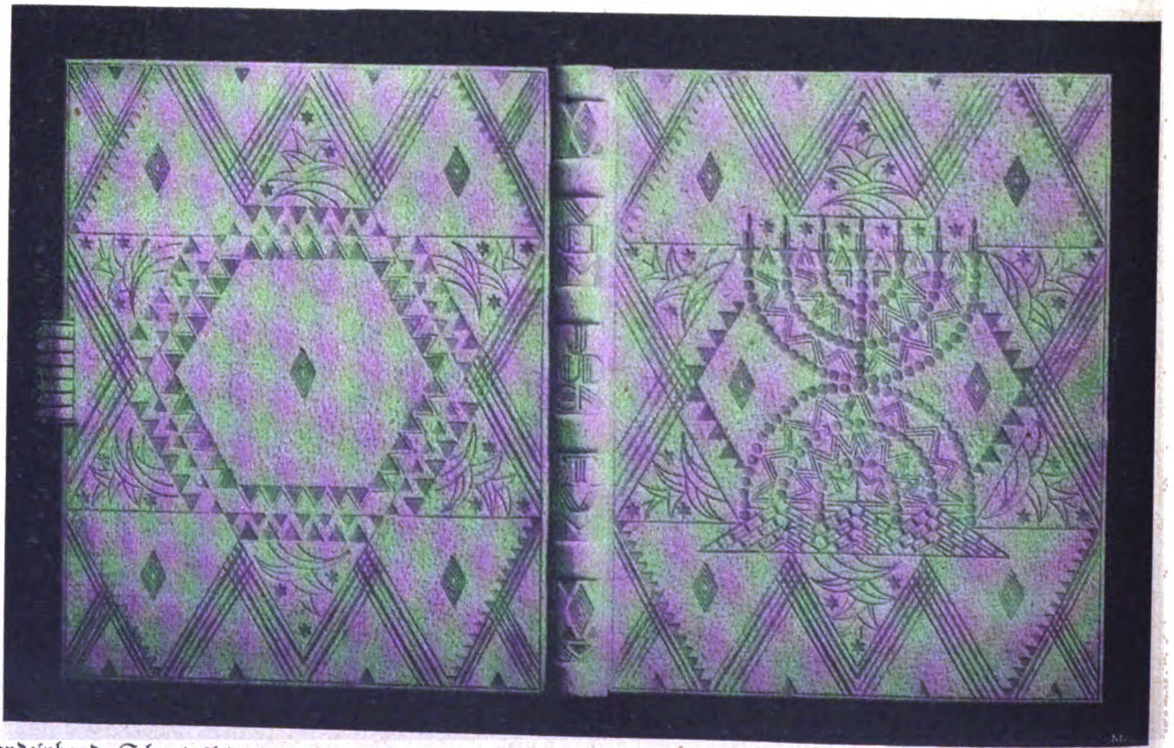


Dunkelblauer Maroquin mit Handvergoldung.
Entwurf: Wilhelm Scheffel-Leipzig.
Ausführung: Carl Sonntag jun.-Leipzig.

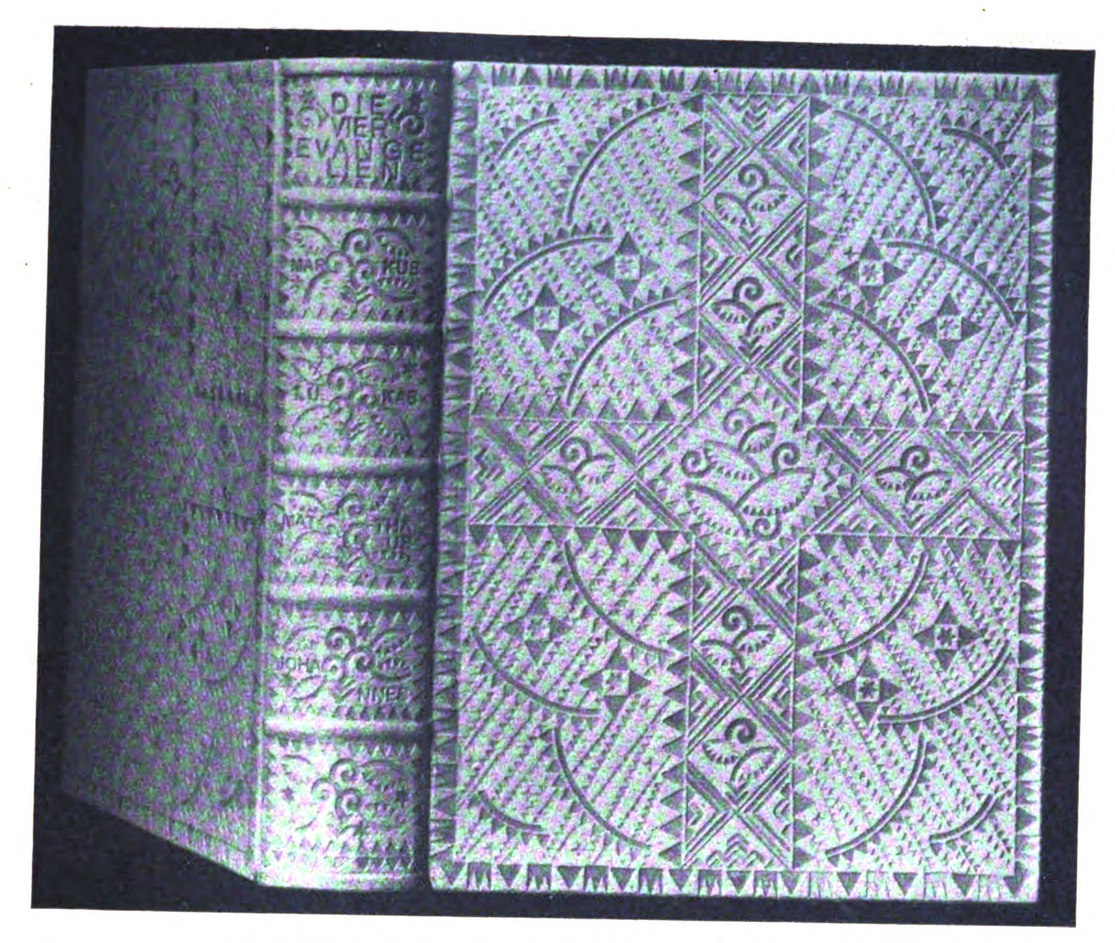
Vgl. Auffatz Poppe.



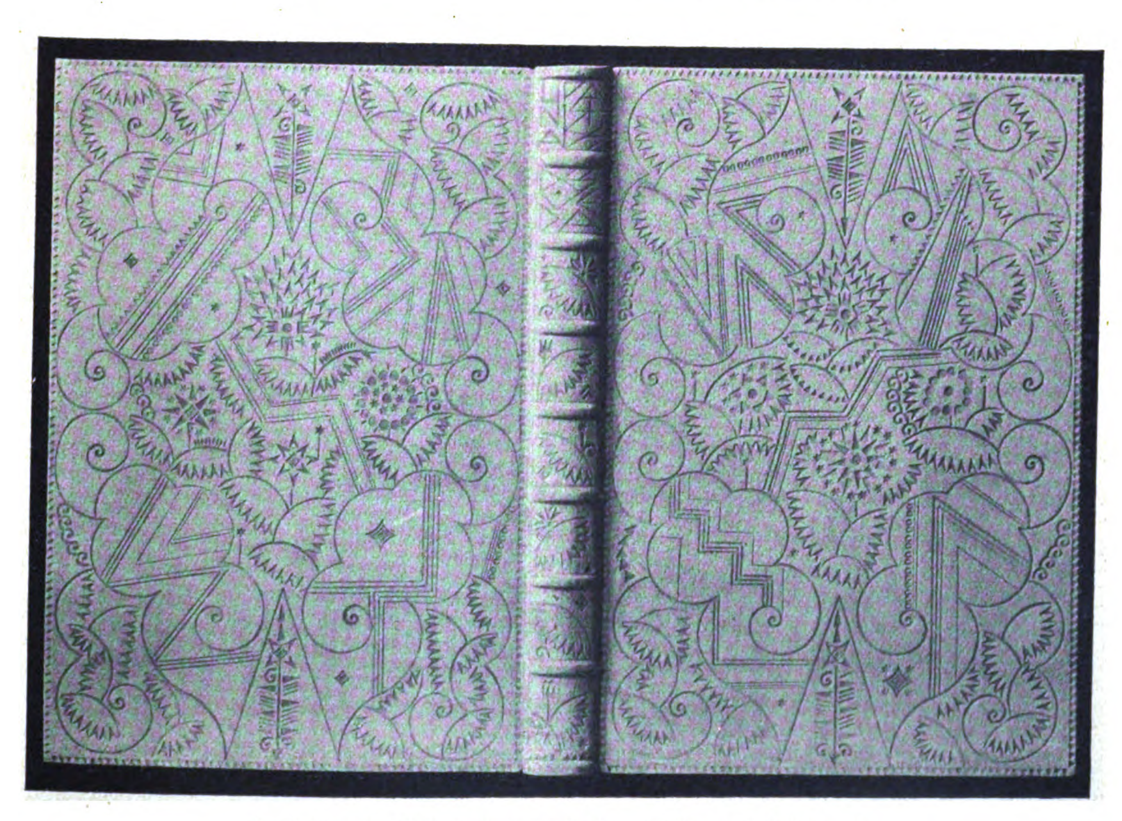
Handeinband. Ziegenleder mit Handvergoldung.
Entwurf und Ausführung: Franz Weiße-Hamburg. Vgl. Auffatz Rohde.



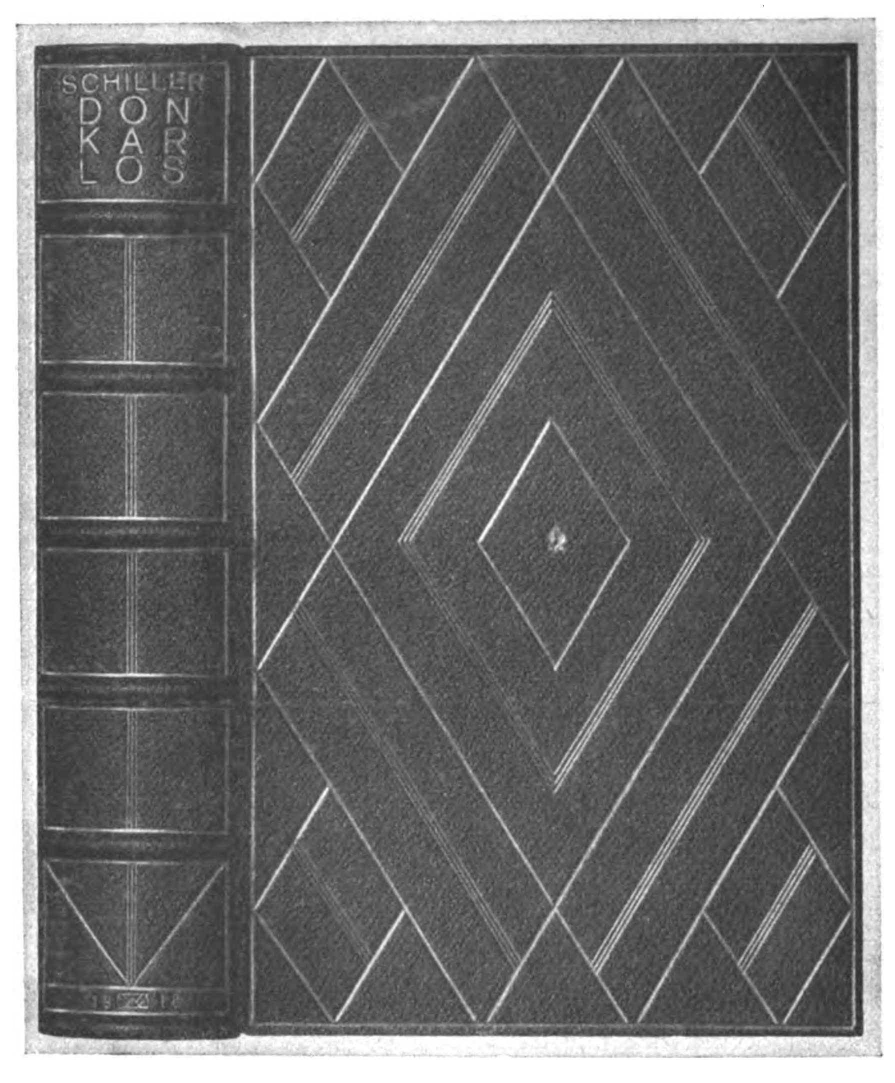
Handeinband. Schweinsleder mit Blinddruck. – Entwurf und Ausführung: Franz Weiße-Hamburg. Vgl. Auffatz Rohde.
(Mit Genehmigung von „Kunst und Dekoration", Alex. Koch, Darmstadt.)



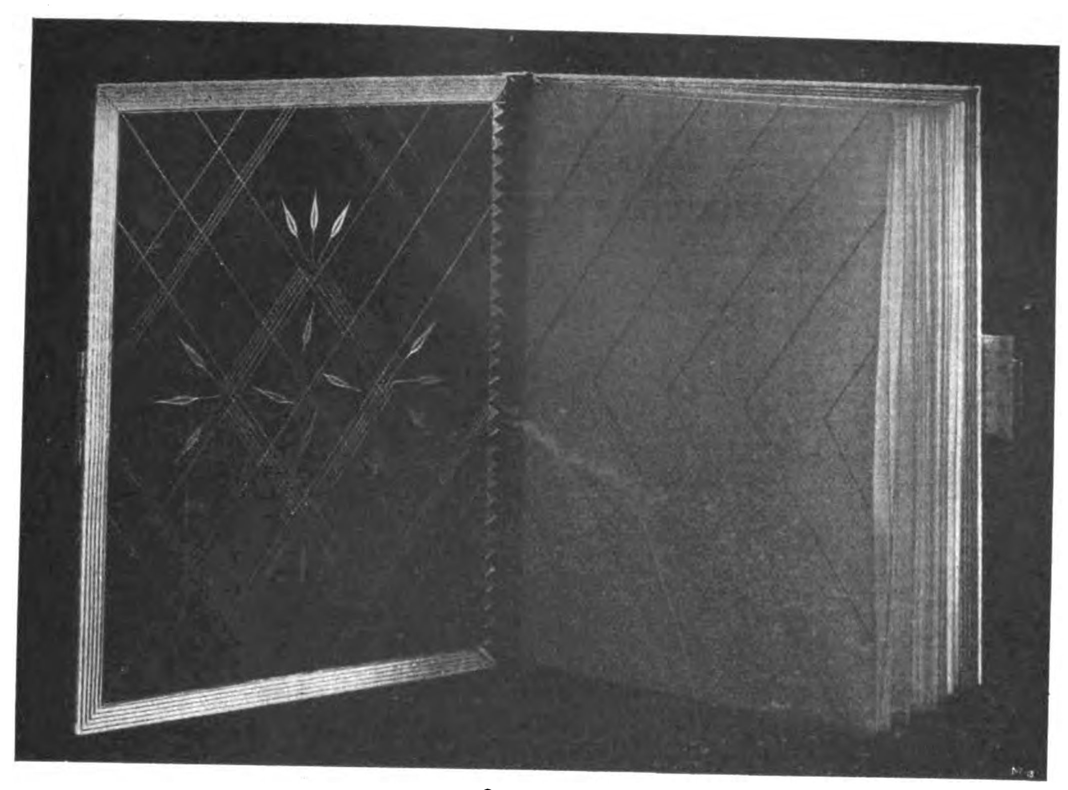
Handeinband. Weißes alaungares Schweinsleder mit Blinddruck.
Entwurf und Ausführung: Franz Weiße-Hamburg. Vgl. Aufsatz Rohde.



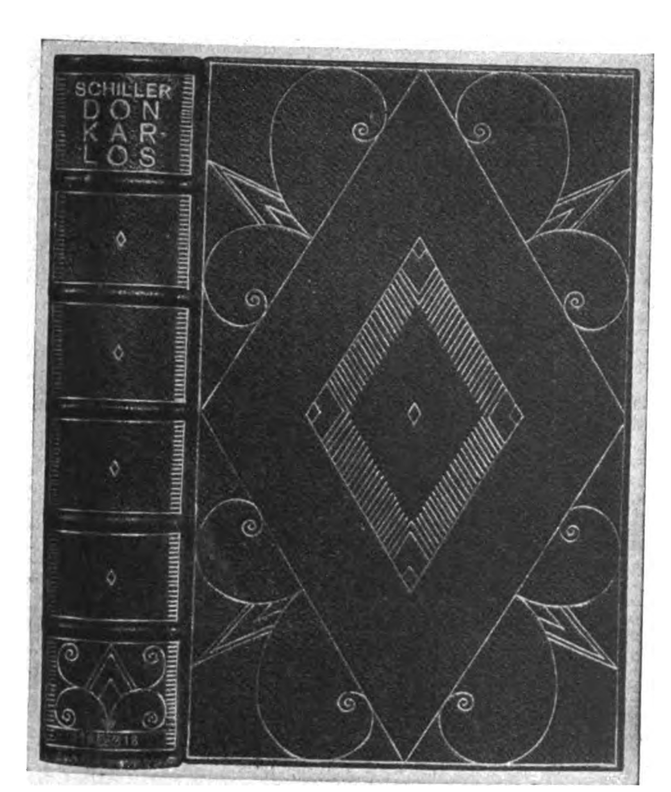
Handeinband. Weißes alaungares Schweinsleder mit Blinddruck.
Entwurf und Ausführung: Franz Weiße-Hamburg. Vgl. Aufsatz Rohde.



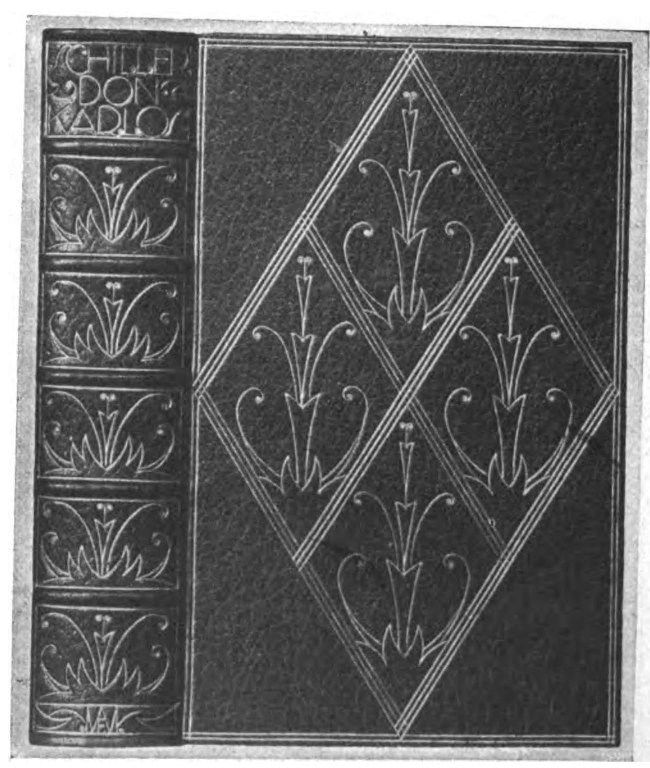
Handeinband. Ziegenleder mit Handvergoldung.
Entwurf und Ausführung: Franz Weiße-Hamburg. Vgl. Aufsatz Rohde.
(Mit Genehmigung von „Kunst und Dekoration", Alex. Koch, Darmstadt.)



Innenseiten.
Entwurf und Ausführung: Franz Weiße-Hamburg. Vgl. Aufsatz Rohde.

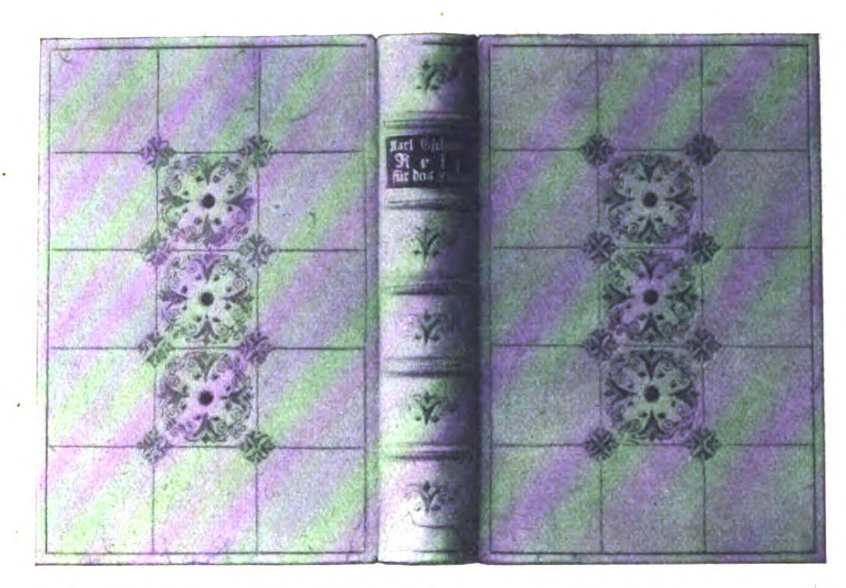


Handeinband. Schwarzes Ziegenleder mit Handvergoldung.
Entwurf und Ausführung: Franz Weiße-Hamburg.
Vgl. Aufsatz Rohde.

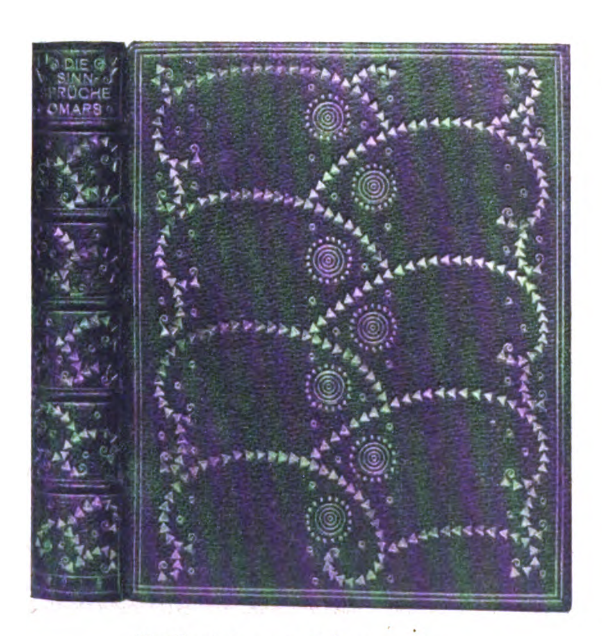


Handeinband. Blauer Maroquin mit Handvergoldung.
Entwurf und Ausführung: Franz Weiße-Hamburg.
Vgl. Aufsatz Rohde.

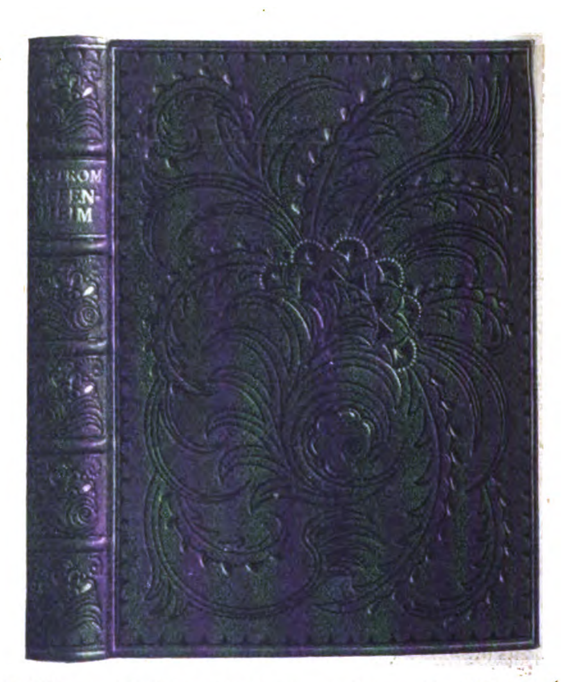
(Mit Genehmigung von „Kunst und Dekoration“, Alex. Koch, Darmstadt.)



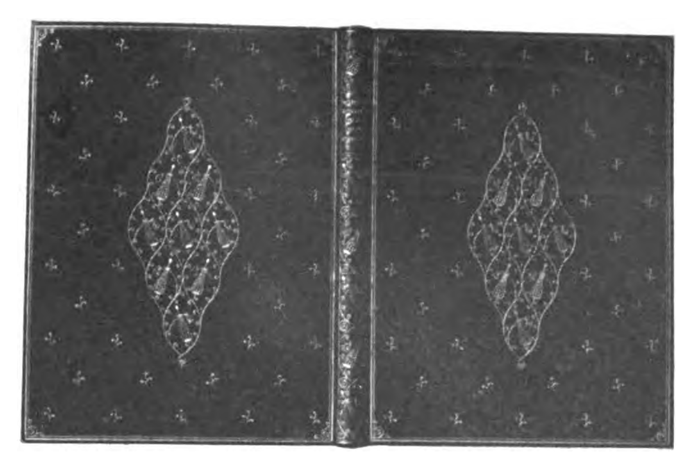
Kalbpergament mit Handvergoldung und Lederauflage.
Entwurf und Ausführung: Ernst Rehbein, Leipzig=Anger.



Saffianleder mit Handvergoldung.
Entwurf und Ausführung: Hamburger Werkstatt für Bucheinband, Hamburg (Elisabeth Michahelles, Gertrud Zacharias).



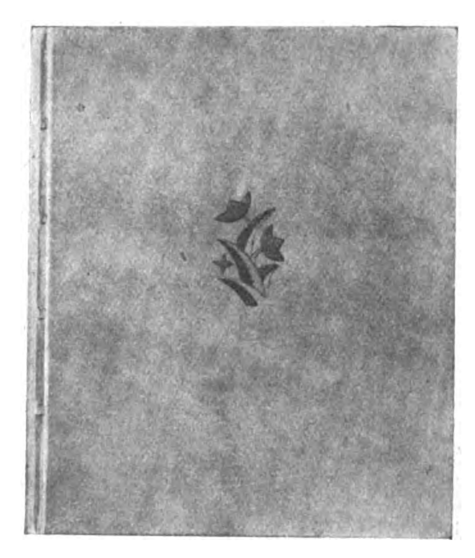
Hellblauer Saffian mit Handvergoldung, Handblinddruck und Lederauflage.
Entwurf und Ausführung: Hugo Wagner, Breslau.



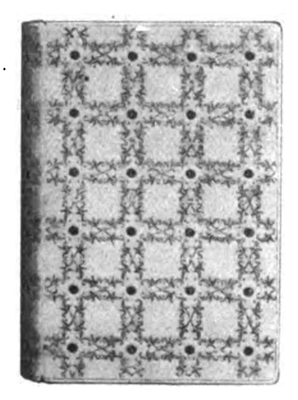
Moosgrünes Marokkoleder mit Handvergoldung und Lederauflage.
Entwurf und Ausführung: Heinrich Vahle, Leipzig.



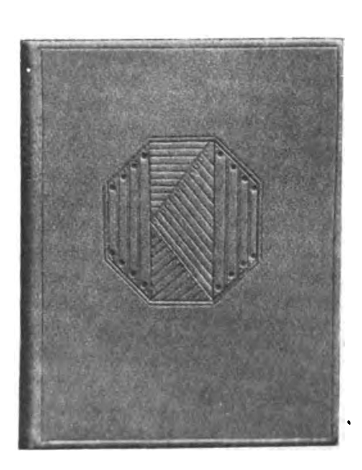
Pergament mit Handvergoldung.
Entwurf und Ausführung: Hamburger Werkstatt für Bucheinband, Hamburg (Elisabeth Michahelles, Gertrud Zacharias).



Kalbpergament mit Handvergoldung und Lederauflage.
Entwurf und Ausführung: Otto Pfaff, Halle a. S.



Weißes Schweinsleder mit Handvergoldung und schwarzer Lederauflage.
Entwurf und Ausführung: O. Blenkner, Emmendingen i. B.



Violetter Saffian mit Handvergoldung.
Entwurf und Ausführung: Erich Merckel, Wiesbaden.

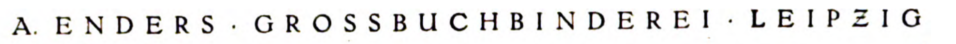




Braunes Maroquin-Leder mit reicher Handvergoldung.
Entwurf aus eigener Werkstatt.



Ganz-Pergamentband mit reicher Vergoldung.
Entwurf: Prof. Walter Tiemann.



E. A. ENDERS · GROSSBUCHBINDEREI · LEIPZIG

Entwurf aus eigener Werkstatt
Roter Maroquin-Band mit reicher Handvergoldung und Leder-Intarsia



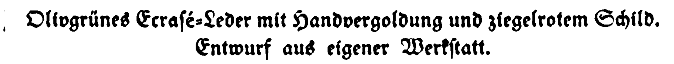
Entwurf von Professor C. O. Czeschka
Blaues Ecraséleder mit reicher Handvergoldung

Einbände aus der Werkstatt für Handbindekunst von

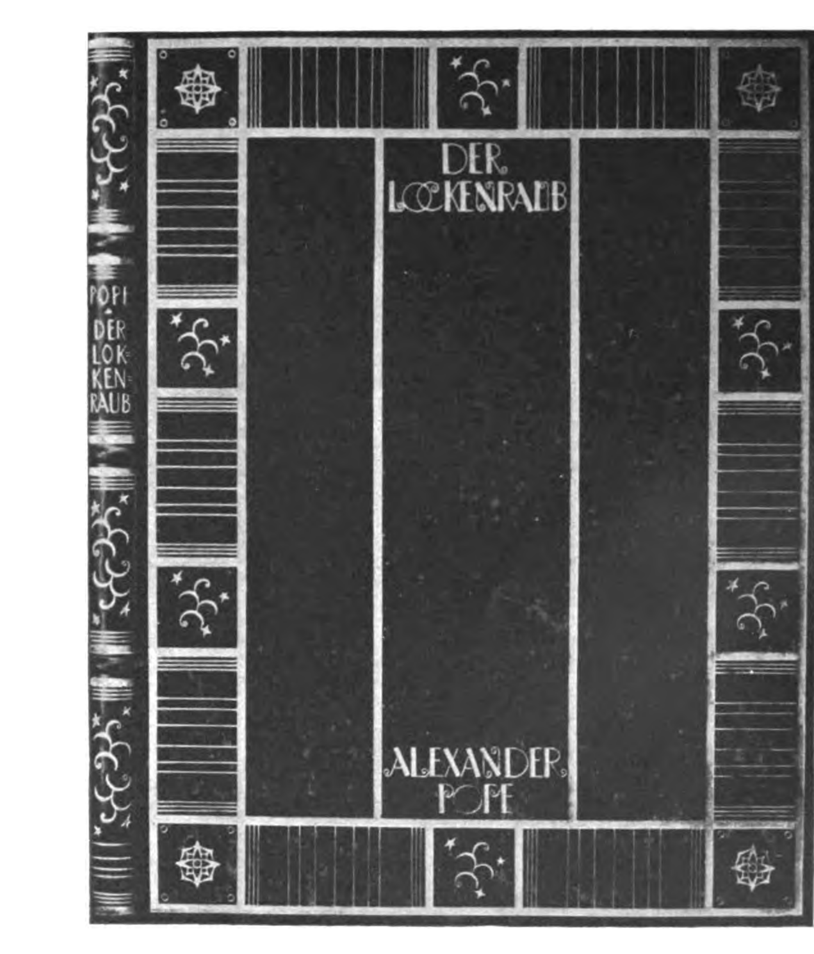
E. A. Enders in Leipzig

Den Druck dieser Beilage führte die Kunstanstalt Sinsel & Co., G. m. b. H., Leipzig-Oetzsch aus

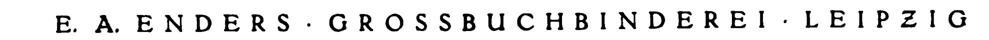
Holzfreier Lichtdruckkarton von Ferd. Flinsch, Leipzig



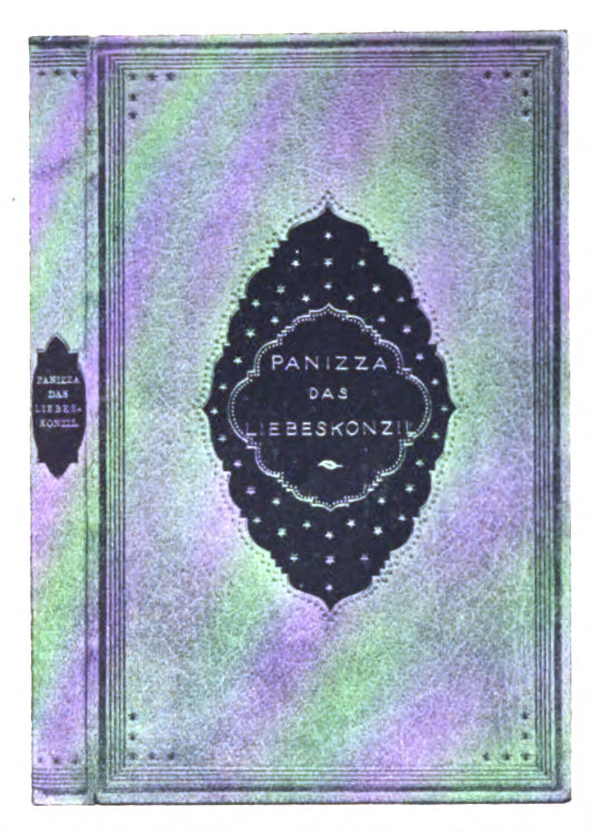
Olivgrünes Ecrasé-Leder mit Handvergoldung und ziegelrotem Schild.
Entwurf aus eigener Werkstatt.



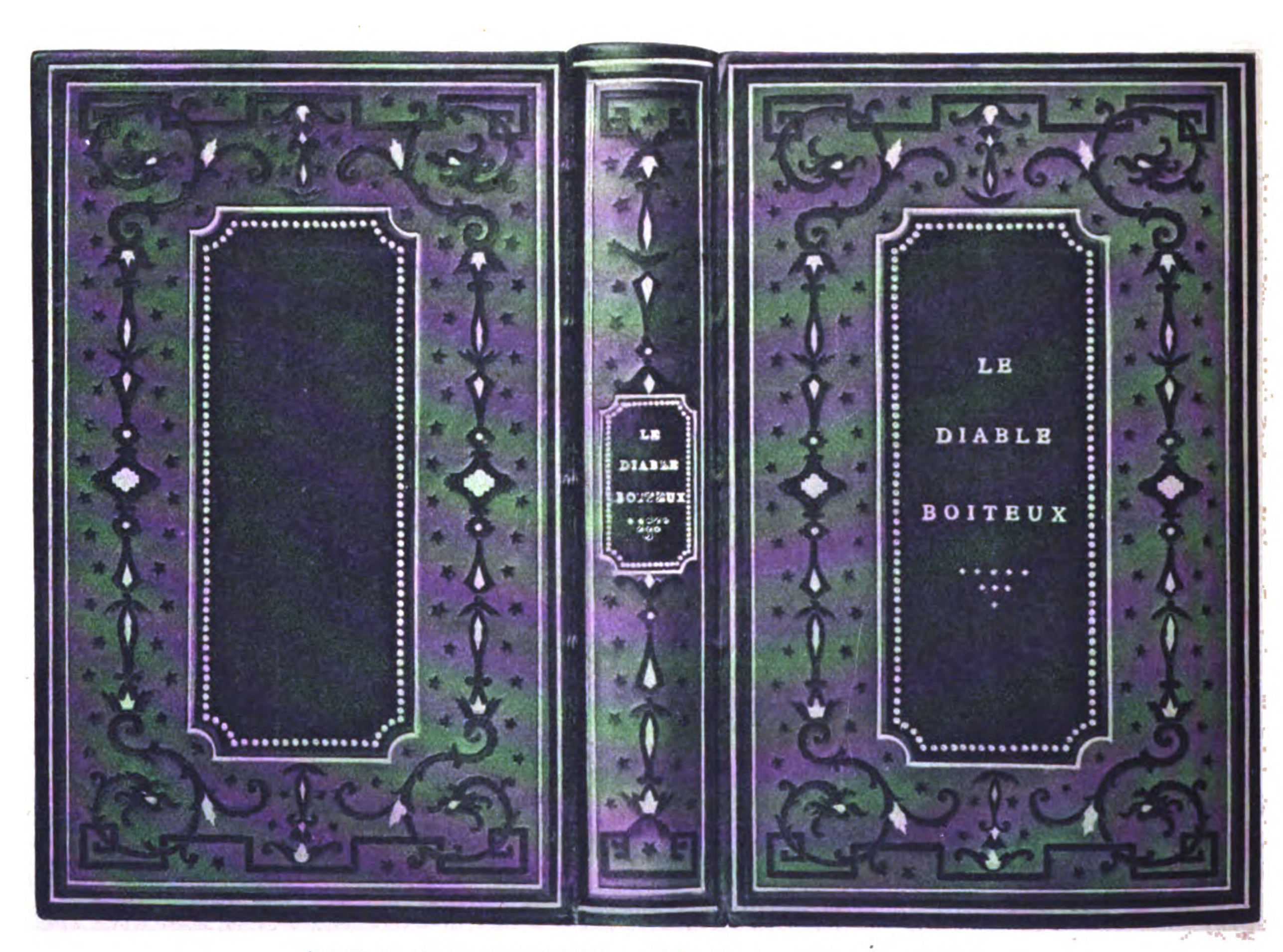
Weinrotes Kalbleder mit Handvergoldung.
Entwurf aus eigener Werkstatt.



E. A. ENDERS · GROSSBUCHBINDEREI · LEIPZIG



Handband. Weißer Maroquin mit Lederauflage und Handvergoldung.

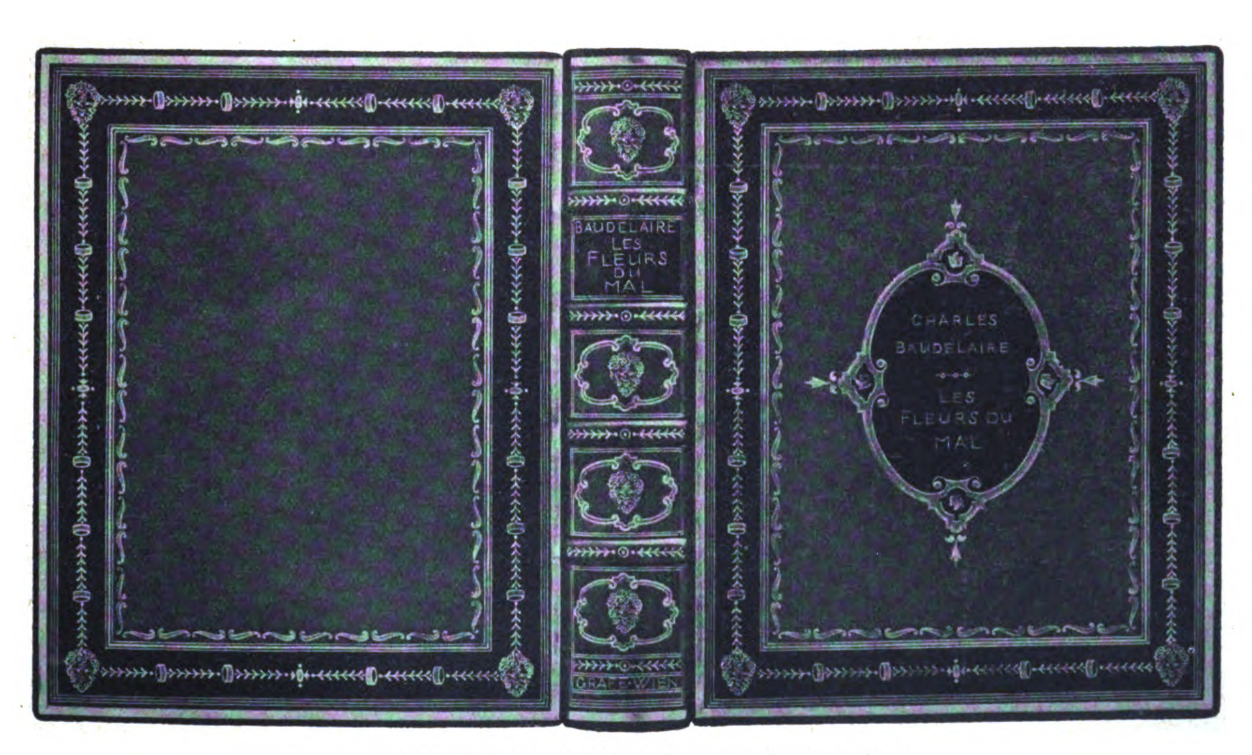


Handband. Schwarzes Kalbleder mit Intarsien und Handvergoldung.

H. FIKENTSCHER · GROSSBUCHBINDEREI · LEIPZIG
Abteilung für Handbände, künstlerischer Leiter: Bernh. Lorenz.



Handband. Giftgrünes Kalbleder mit Handvergoldung.

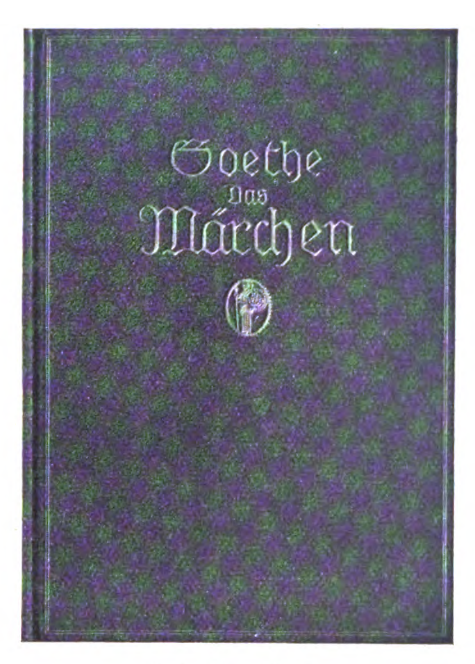


Handband. Kalbleder mit Lederauflage und Handvergoldung.

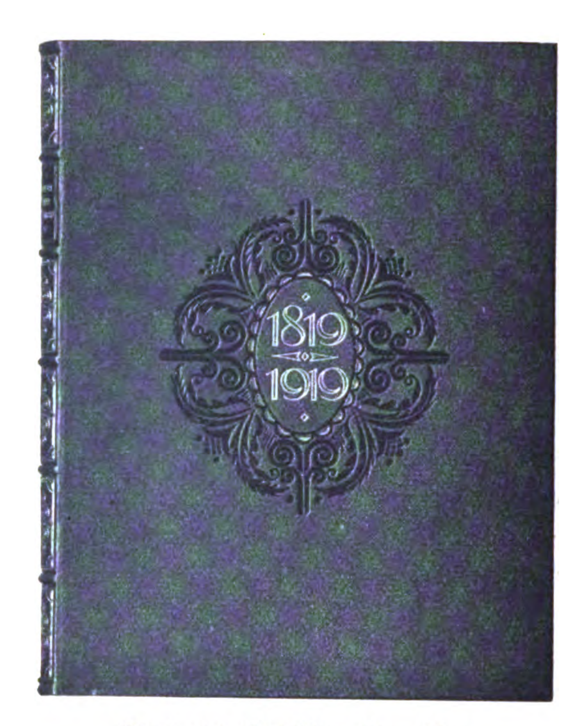
H. FIKENTSCHER · GROSSBUCHBINDEREI · LEIPZIG
Abteilung für Handbände, künstlerischer Leiter: Bernh. Lorenz.



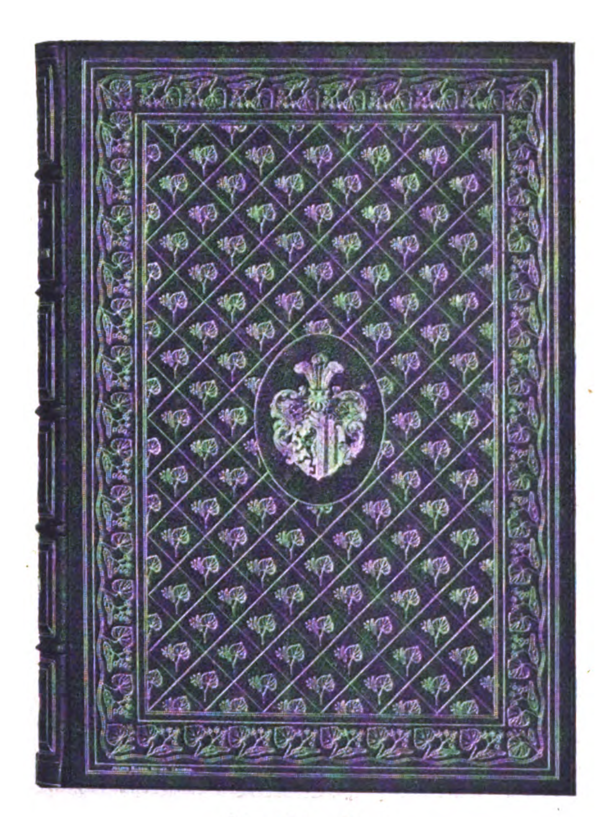




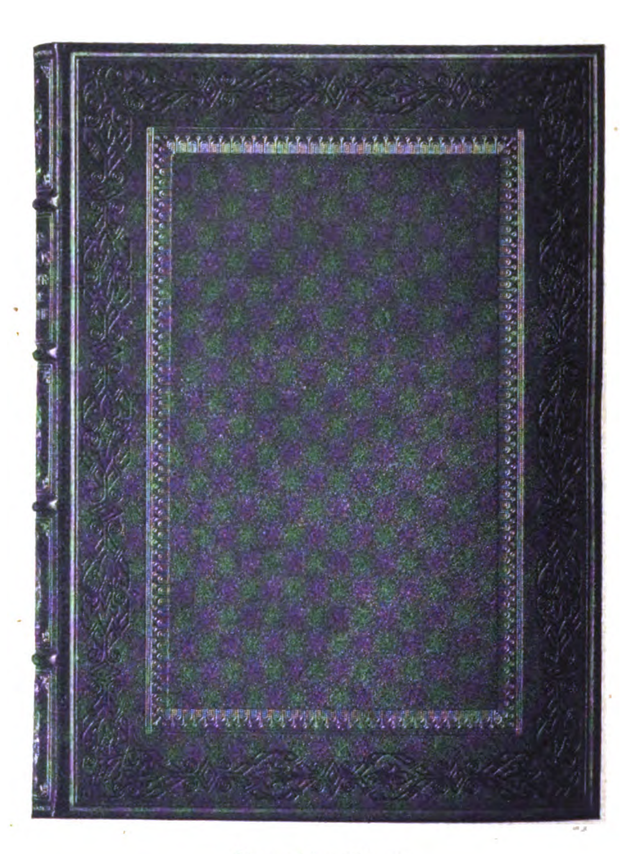
Ziegenleder=Band.
Entwurf: Theodor Schultze=Jasmer.



Band aus ostindischem Ziegenleder.
Entwurf: Theodor Schultze=Jasmer.

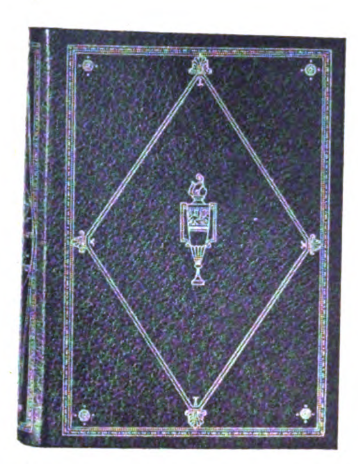


Ziegenleder=Band.
Handarbeit.



Ziegenleder=Band.
Entwurf: Theodor Schultze=Jasmer.

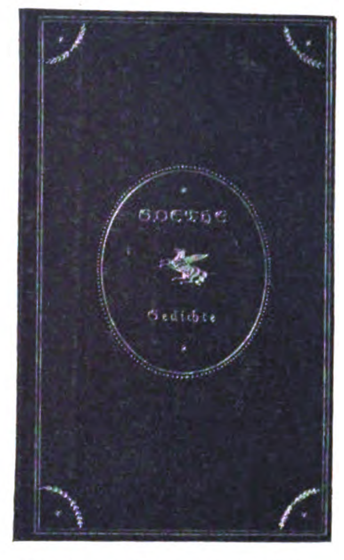
JULIUS HAGER · BUCHBINDEREI · LEIPZIG



Band aus grobnarbigem Ziegenleder (Maroquin).
Entwurf: Walter Tiemann.



Band aus glattem Bastardleder
Entwurf: E. R. Weiß.

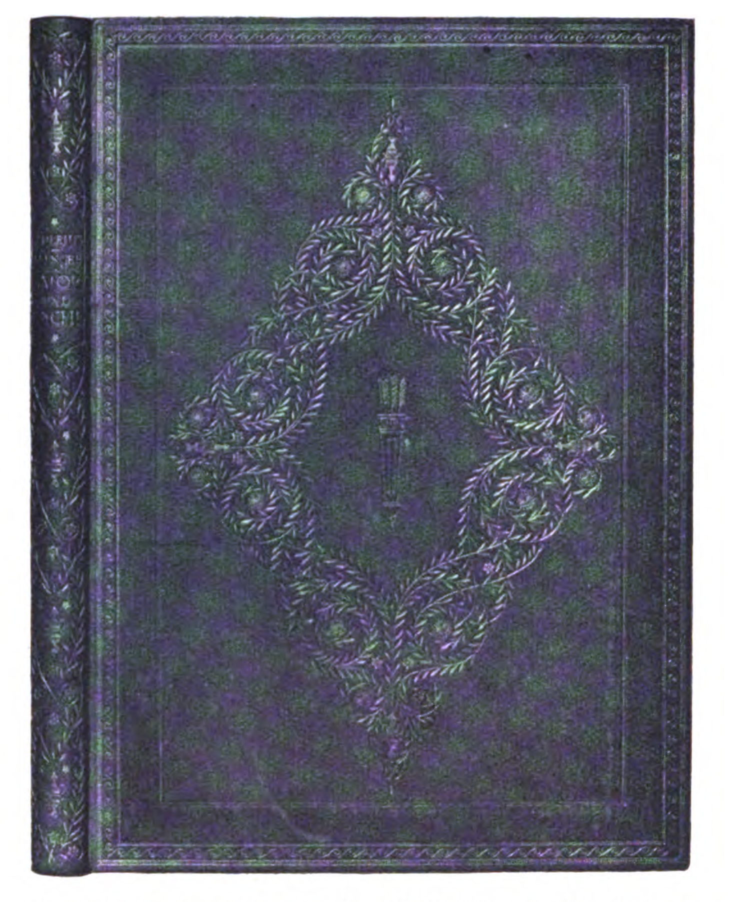


Band aus glattem Bastardleder
Entwurf: E. R. Weiß.

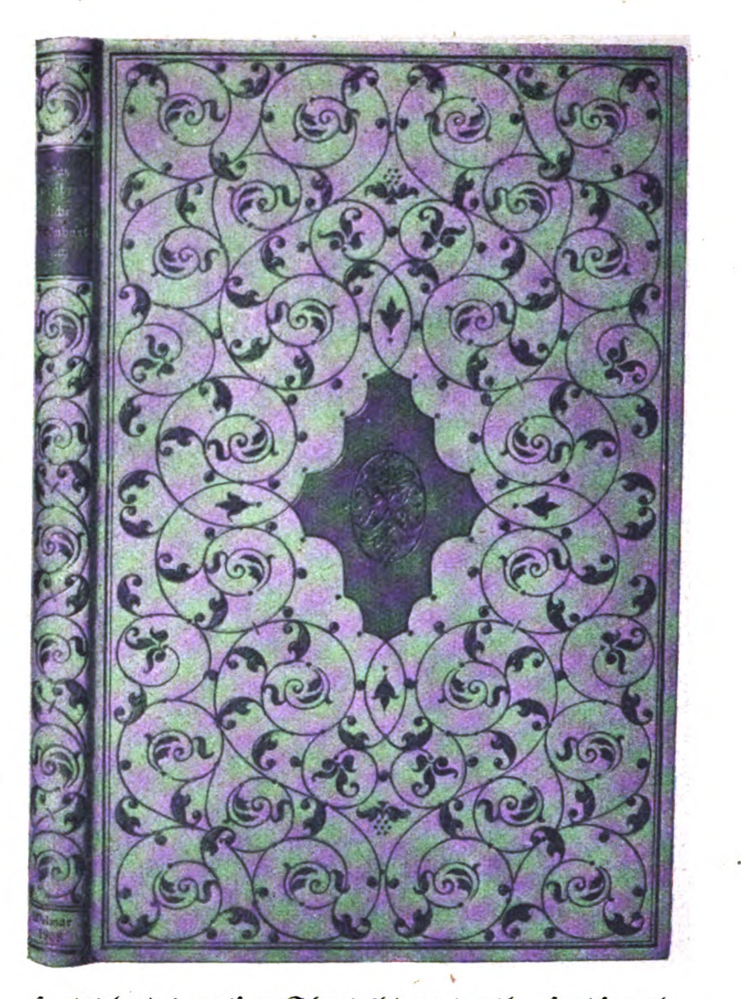


Ganz- und Halbleder- und Pergamentbände.
Entwürfe (von rechts nach links): 1 und 16 von Walter Tiemann; 2, 3, 13, 15 von E. R. Weiß; 5, 7, 9, 10, 12, 14 von Th. Schultze-Jasmer, 11 von Hermann Delitzsch.



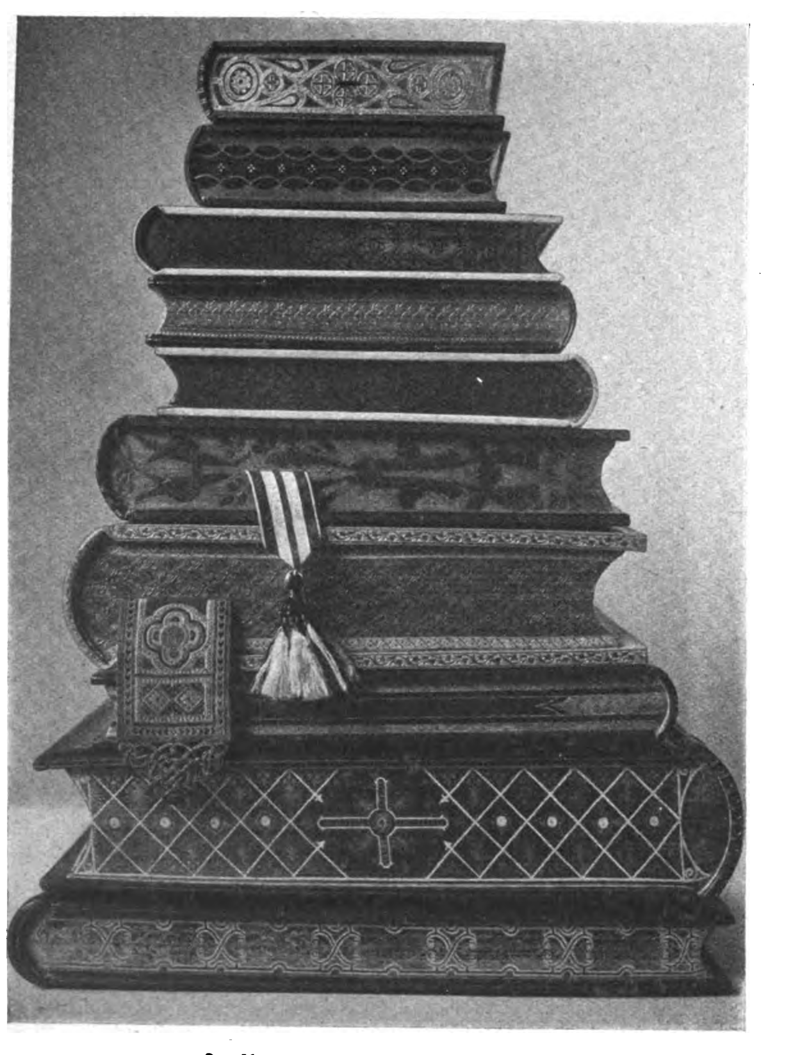


Handeinband in weißem genarbten Saffianleder mit Handstempel-vergoldung. Werkstatt-Entwurf: H. Holzhey.



Handeinband in weißem Schweinsleder mit reicher Handstempel-vergoldung und hellblauer Lederauflage. Werkstatt-Entwurf: H. Holzhey.

HÜBEL & DENCK · HOFBUCHBINDEREI · LEIPZIG

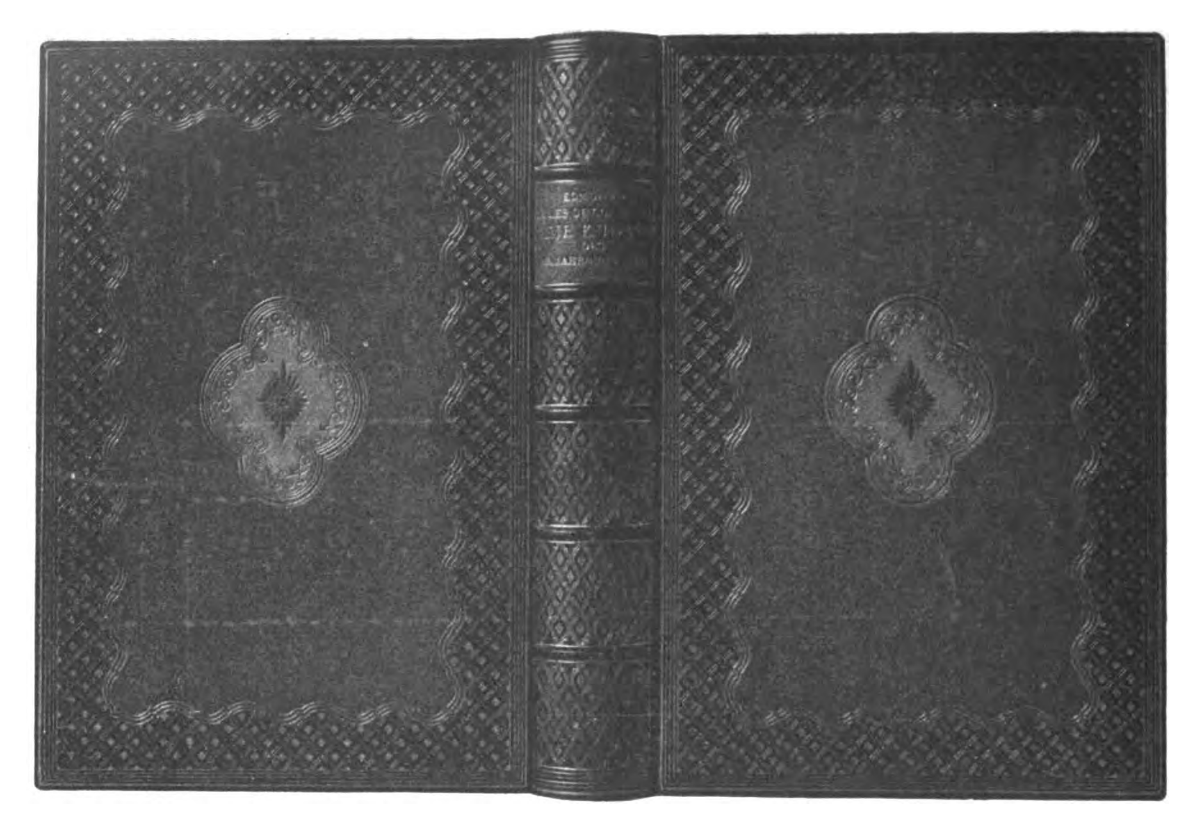


Zierschnitte in verschiedenen Techniken.
Ausgemalte Schnitte mit Handvergoldung, ziselierte Goldschnitte, Goldschnitte mit Punzierungen, Silberschnitte mit schwarzer Ausmalung.

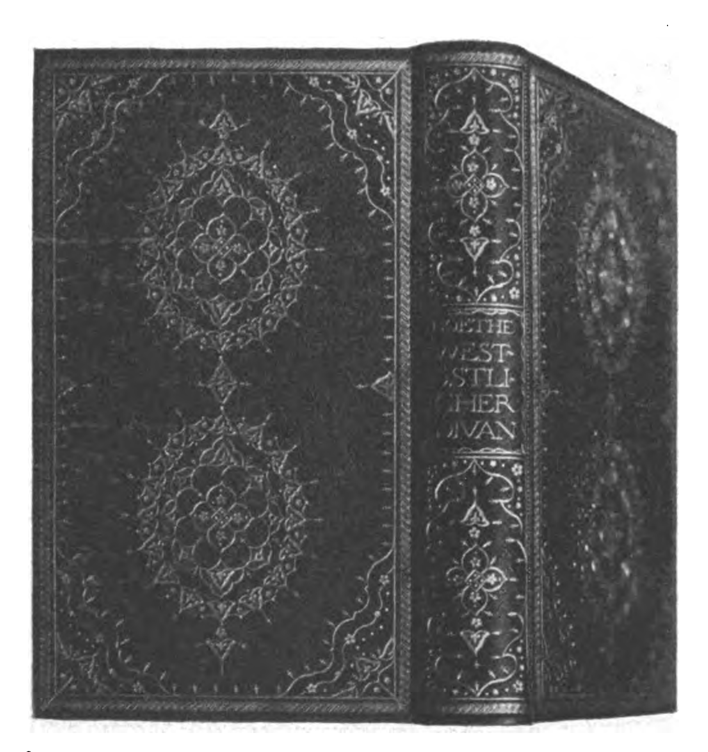


Handeinband in schwarzem Kalbleder mit Handstempelvergoldung und Lederauflage in zwei roten Tönen, gelb und lila.
Werkstatt-Entwurf: H. Holzhey.

HÜBEL & DENCK · HOFBUCHBINDEREI · LEIPZIG

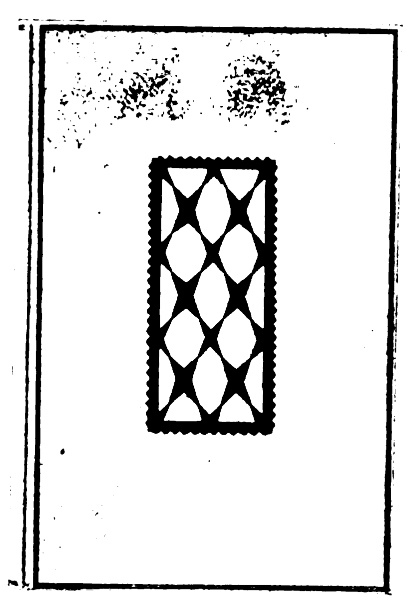


Ganzlederband, rotes Ecrasé-Saffianleder mit Lederauflagen in zwei Farben und reicher Handstempelvergoldung, Seidenvorsatz. Entwurf: Paul Renner.

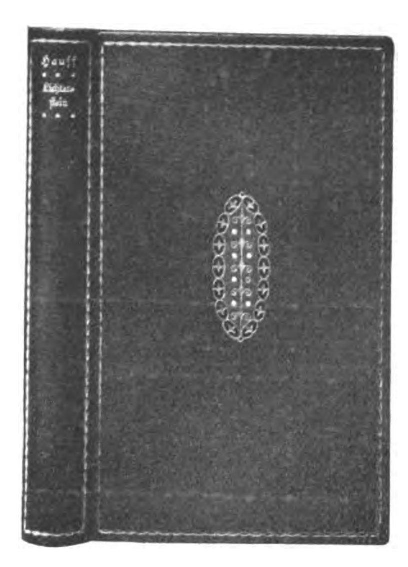


Handeinband in russischgrünem Ziegenleder mit reicher Handstempel-vergoldung und vierfarbiger Lederauflage in rot, dunkelblau, gelb und hellblau. Werkstatt-Entwurf: H. Holzhey.

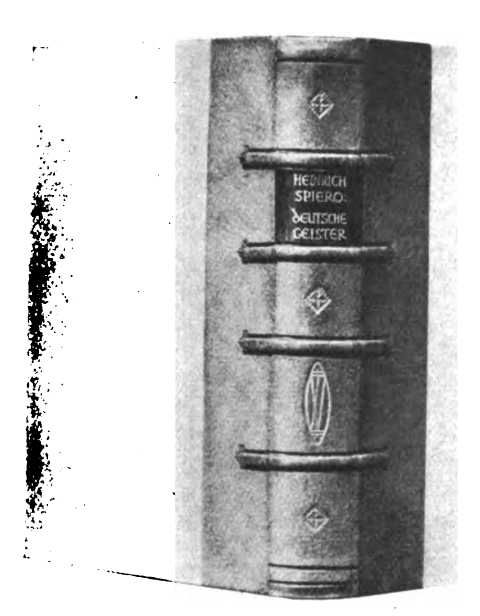
HÜBEL & DENCK · HOFBUCHBINDEREI · LEIPZIG



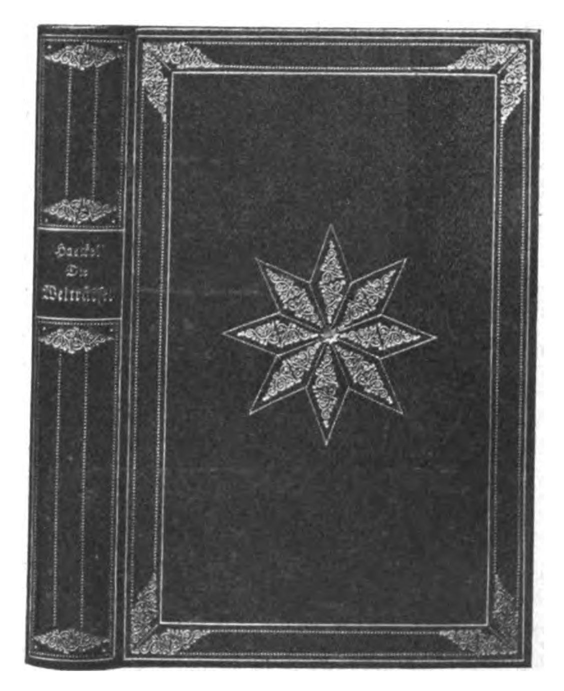
Ganz-Kalbpergament. Durchbruch-Arbeit. Unterlage grüne Seide. Handzeichnung in schwarzer Tusche, die Linienausfüllung in Grün-Anilin.
Entwurf: Franz Fleck, Leipzig.



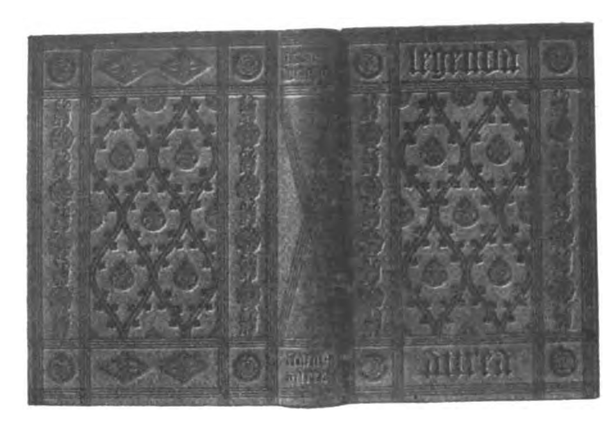
Dunkelgrünes Ziegenleder. Mittelstück in Lederauflage auf hellgelb-braunem Grunde. Eirunde in Rot. Handvergoldung.
Entwurf: Th. Knaur, Leipzig.



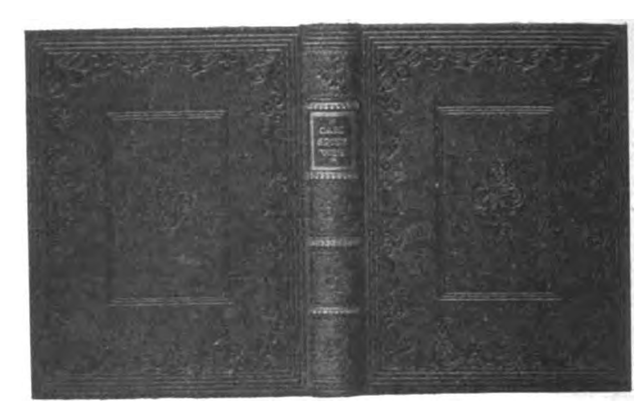
Halb-Schweinsleder, naturfarben, mit Pergament, antik, überzogen, Deckel nach innen geschrägt. Auf „echte Bünde" geheftet, durch den Deckel durchgezogen. Ultra-marineblaues Lederschild.
Entwurf: Th. Knaur, Leipzig.



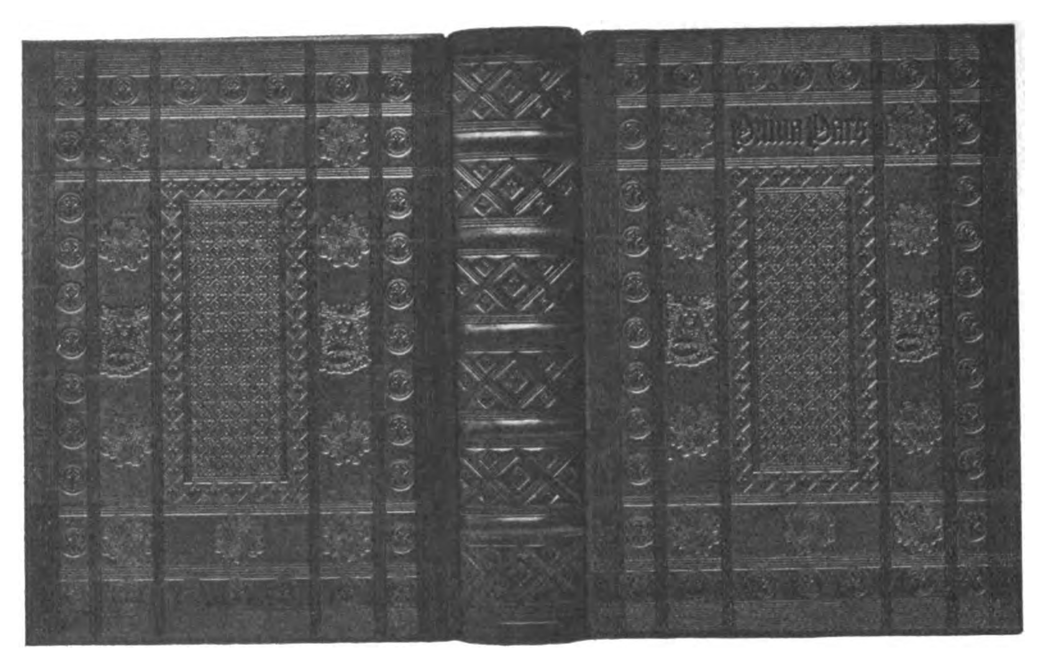
Dunkelgrünes Ziegenleder. Alte Stempel und Rollen.
Entwurf: Franz Fleck, Leipzig.



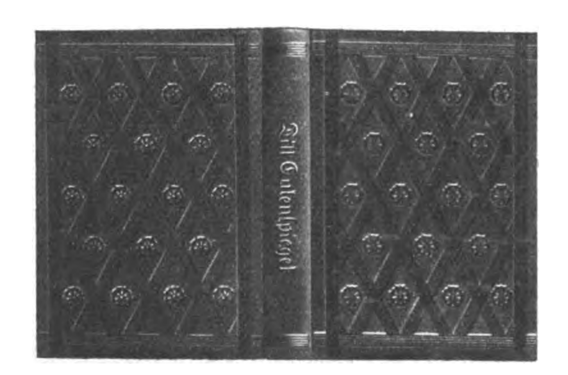
Ganzleder mit Blindprägung.
Entwurf von Richard Benz.



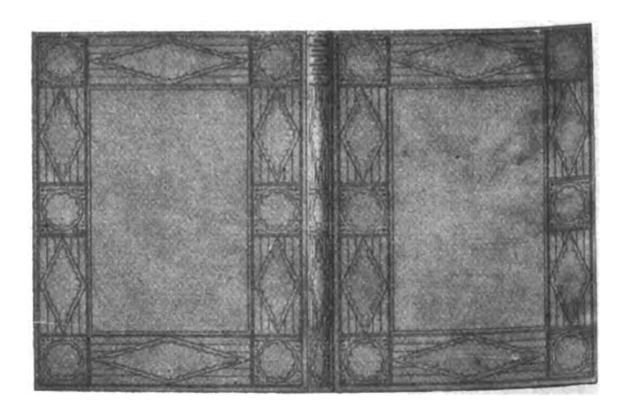
Ganzleder mit Blindprägung, Titel und Bundverzierung in Gold. Entwurf von Paul Renner.



Ganzleder mit Blindprägung nach Original-Einband.



Ganzleder mit Blindprägung.
Entwurf von Richard Benz.

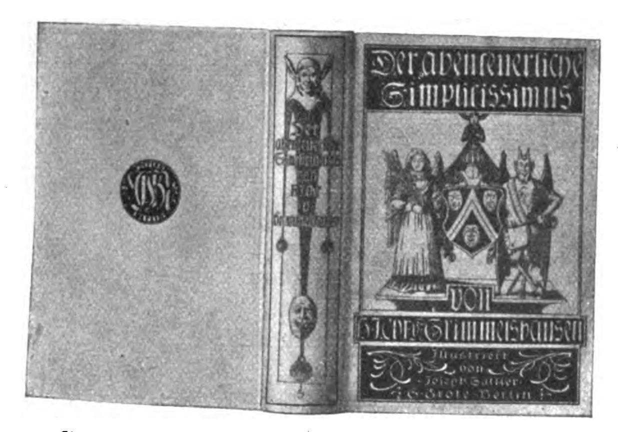


Ganzpergament mit Handvergoldung.
Entwurf: Eigene Werkstatt.

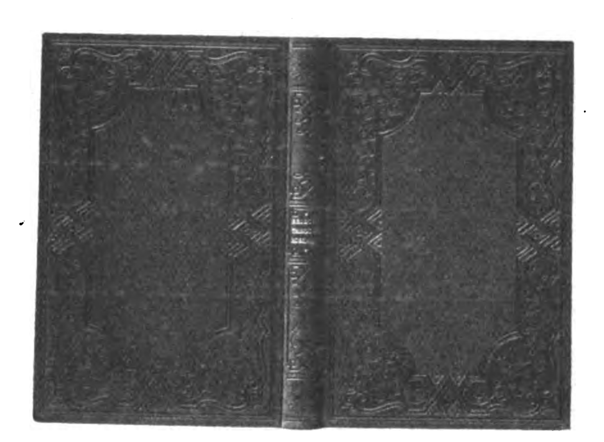
A. KÖLLNER · GROSSBUCHBINDEREI · LEIPZIG



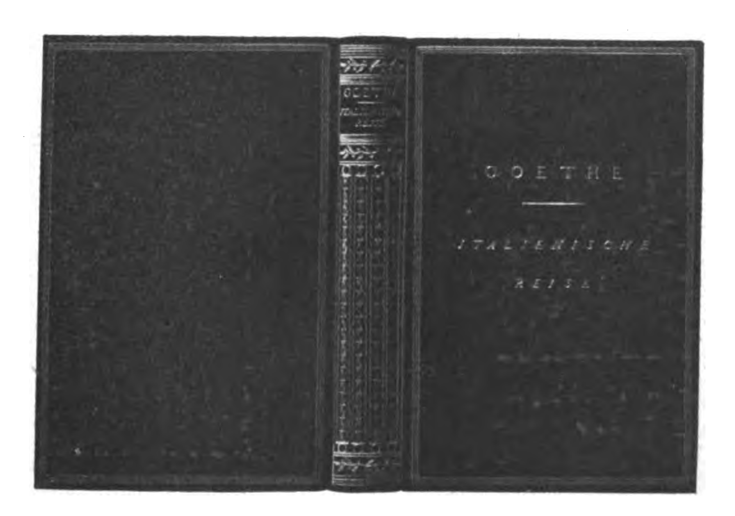




Ganzpergament mit Schwarzdruck und Goldprägung.
Entwurf: Joseph Sattler.

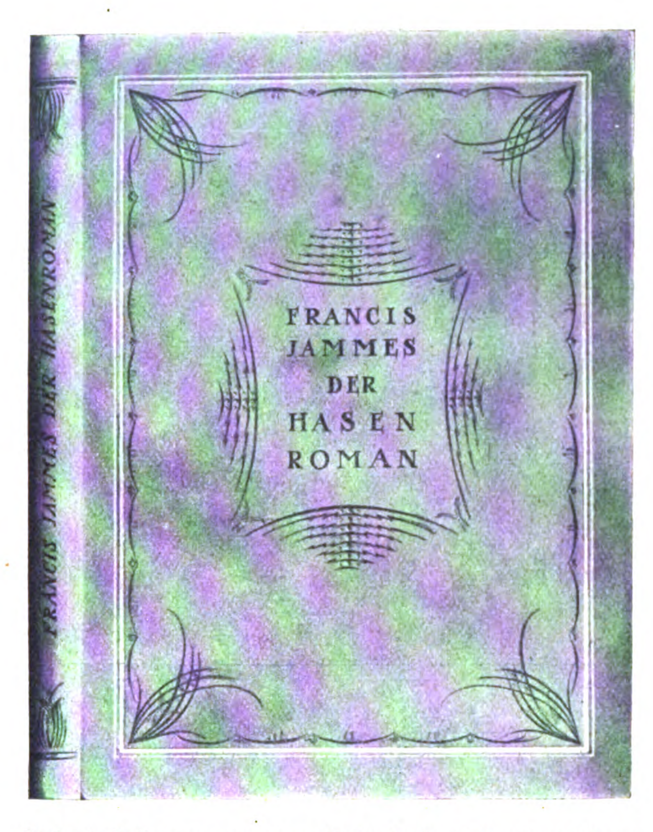


Ganzleder mit Blindprägung, Titel in Gold.
Entwurf: Professor Steiner-Prag.



Ganzleder mit Goldprägung. Entwurf: E. R. Weiß.

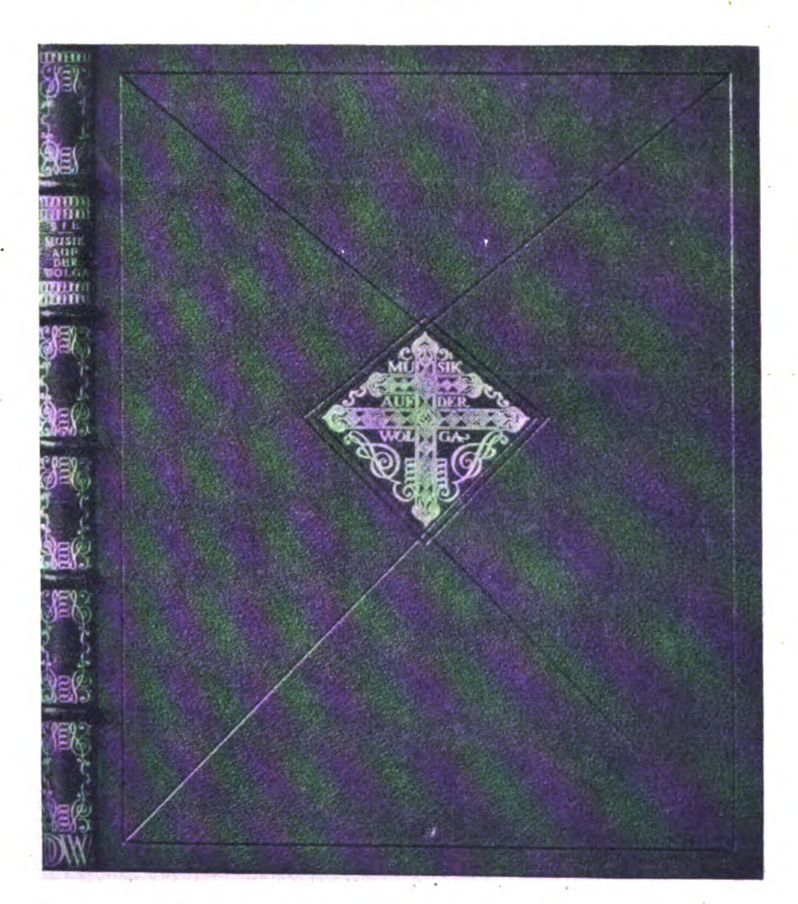
A. KÖLLNER · GROSSBUCHBINDEREI · LEIPZIG



Einband Kalbpergament, eigene Beiztechnik und Handvergoldung.
Entwurf: Walter Schreier.



Handeinband, stahlblaue Ziege mit Handvergoldung.
Entwurf: Erich Gruner.



Grünes Ziegenleder. Handstempel-Vergoldung.
Entwurf: Erich Gruner.

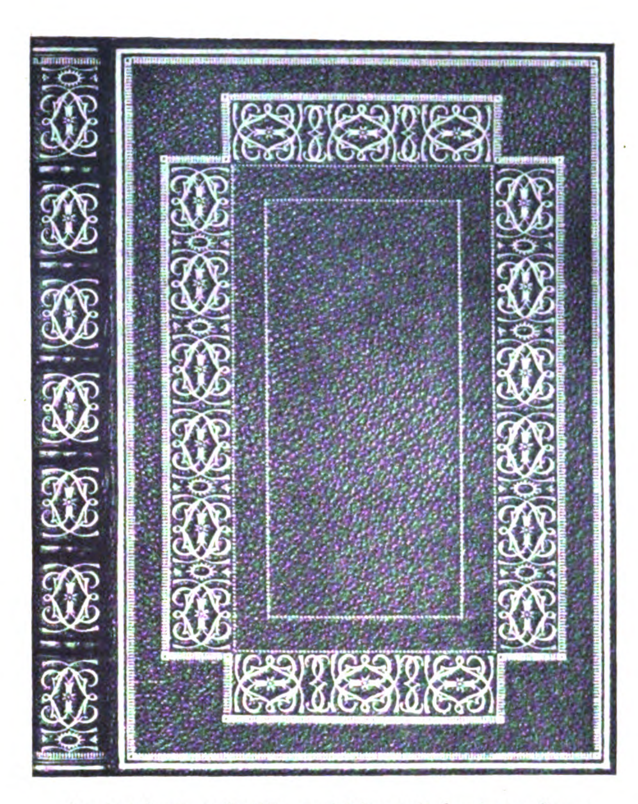


Handeinband. Kalbpergament mit mehrfarbiger Leder- und Goldunterlage. Entwurf: Max Both.

LEIPZIGER BUCHBINDEREI AKTIENGESELLSCHAFT VORM. GUSTAV FRITZSCHE · LEIPZIG



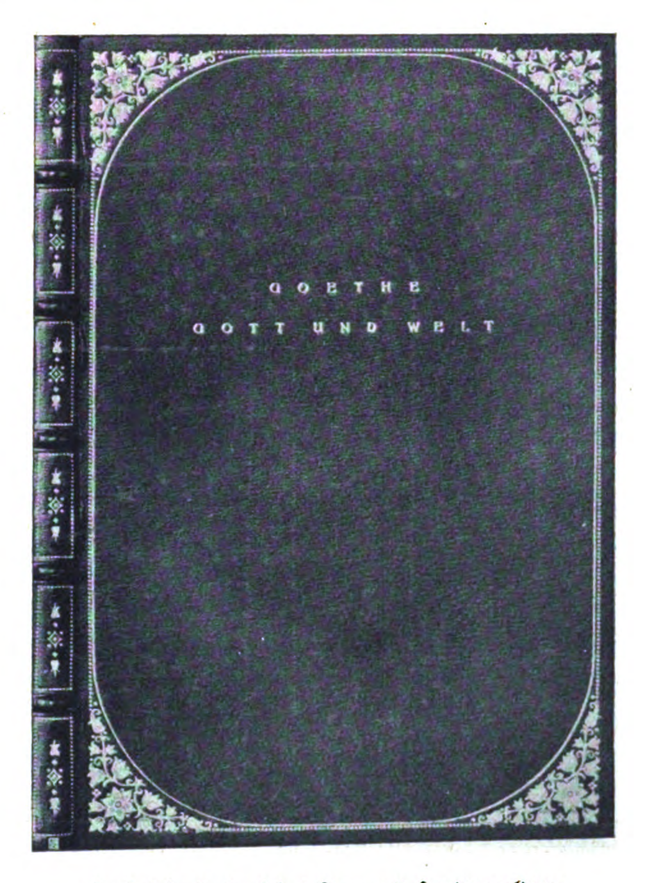
Handeinband, hellrot Ziege mit Handvergoldung und Lederauflage.
Entwurf: Hans Hascher.



Handeinband, grün Maroquinleder mit Handvergoldung.
Prof. Belwe-Stempel.

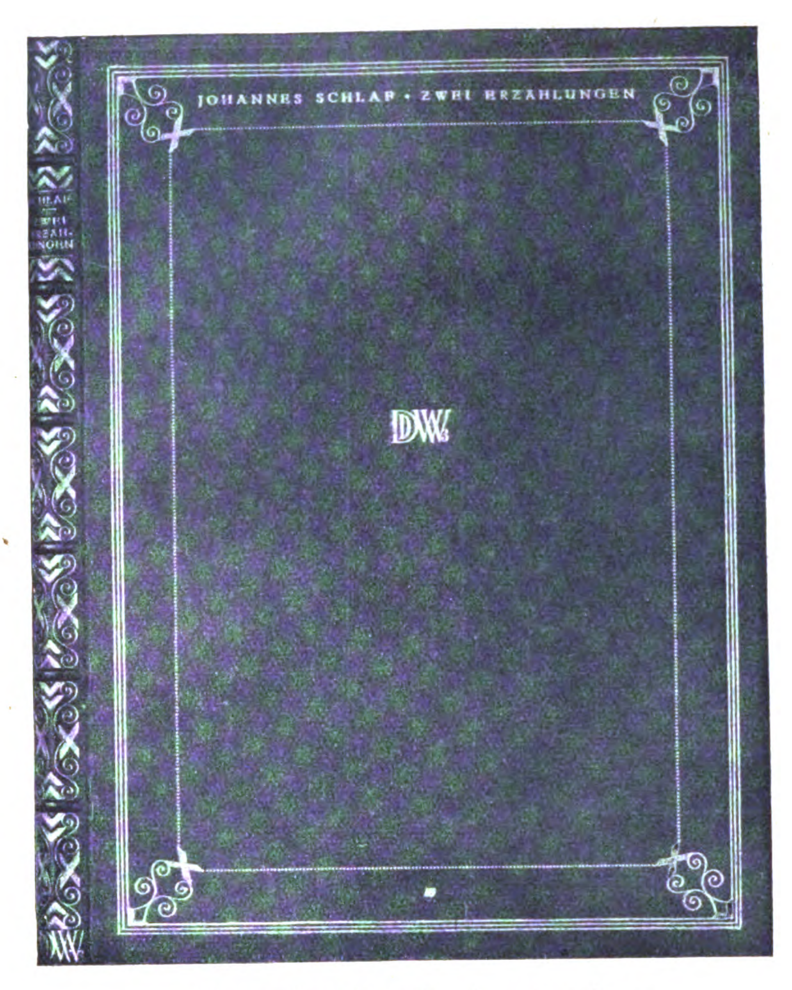


Handeinband, grün Kalbleder mit Handvergoldung.
Entwurf: Prof. Czeschka.



Handeinband, dunkelrot Ziege mit Handvergoldung.
Entwurf: Prof. Kleukens.

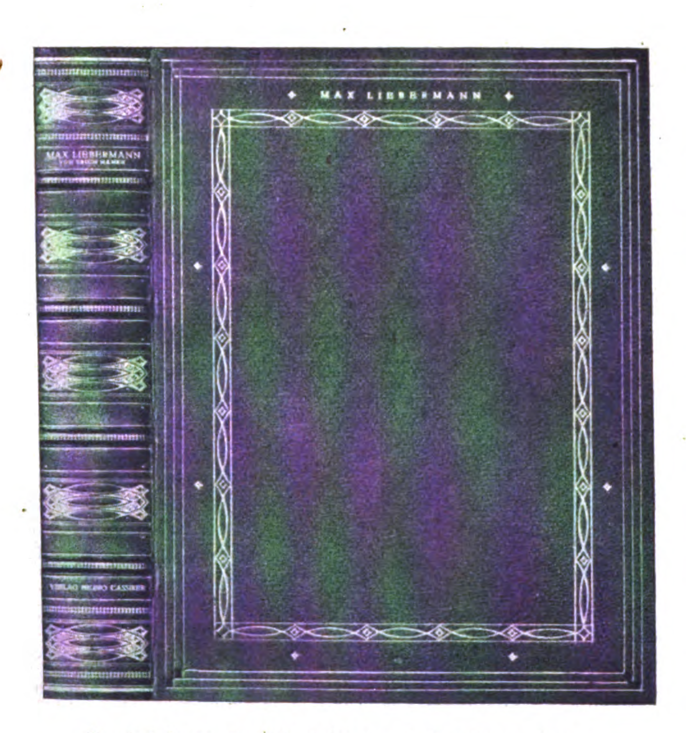
LEIPZIGER BUCHBINDEREI AKTIENGESELLSCHAFT VORM. GUSTAV FRITZSCHE · LEIPZIG



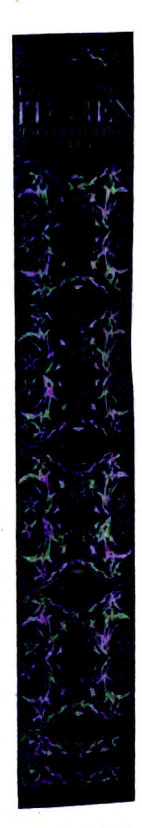
Braunes Ziegenleder. Handstempelvergoldung.
Entwurf: Erich Gruner.



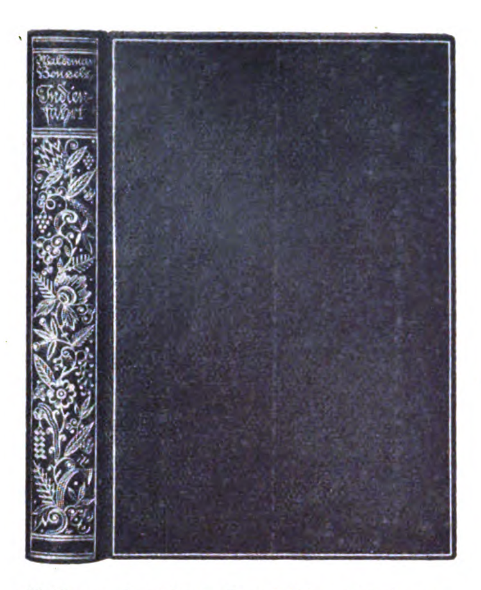
Grünes Kalbleder.
Entwurf: Erich Gruner.



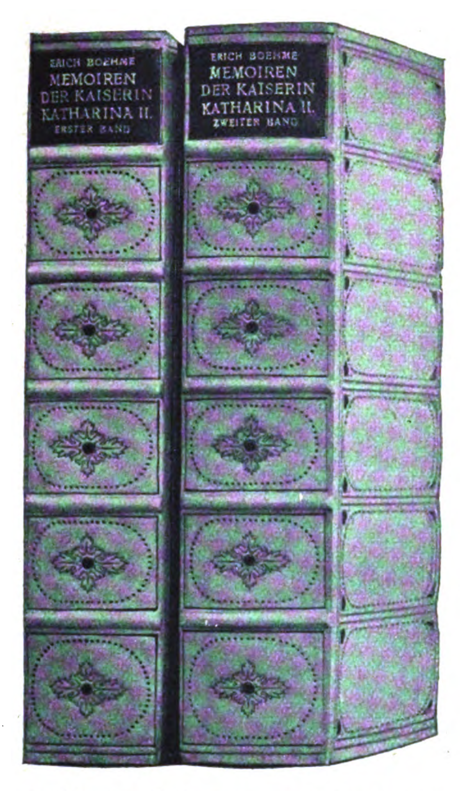
Handeinband, dunkelrot Ziege mit Handvergoldung.
Entwurf: Erich Gruner.



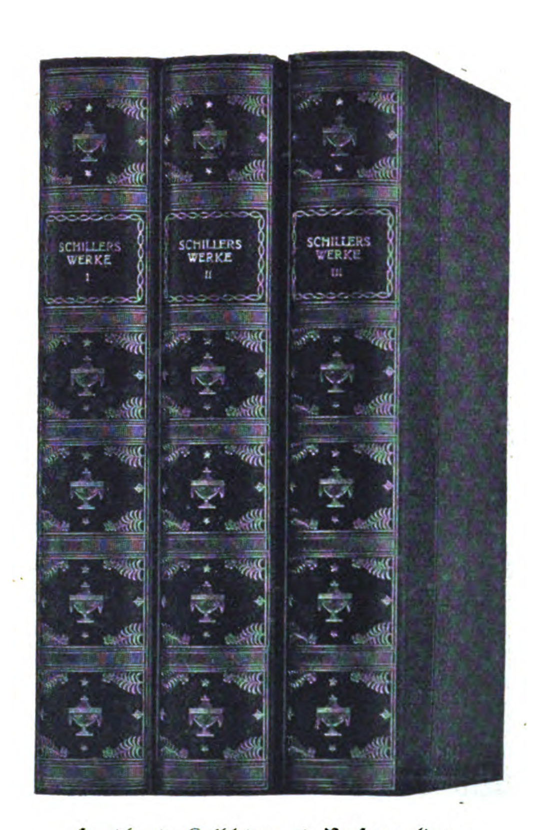
Grünes Kalbleder.
Entwurf: Erich Gruner.



Auflagen-Handband. Dunkelblaues Ziegenleder mit Preßvergoldung. Entwurf: E. R. Weiß.



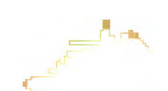
Handband in Kalbpergament mit Handvergoldung und Lederauflage. Entw.: Hans Hascher.



Handband, Kalbleder mit Preßvergoldung. Entwurf: Paul Renner.

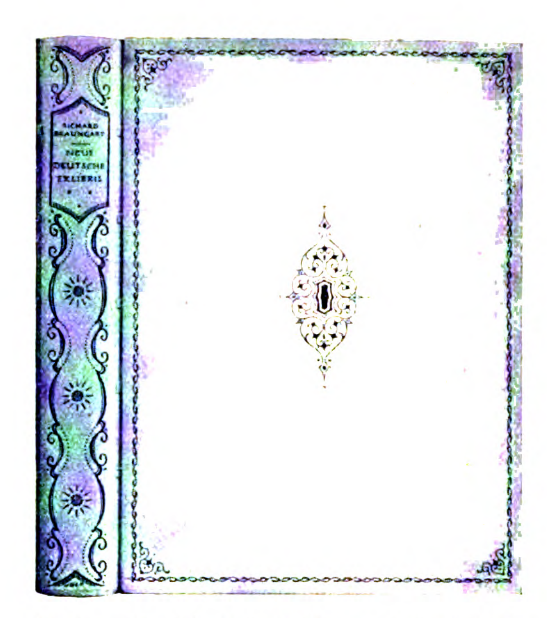
SPAMERSCHE BUCHBINDEREI · LEIPZIG



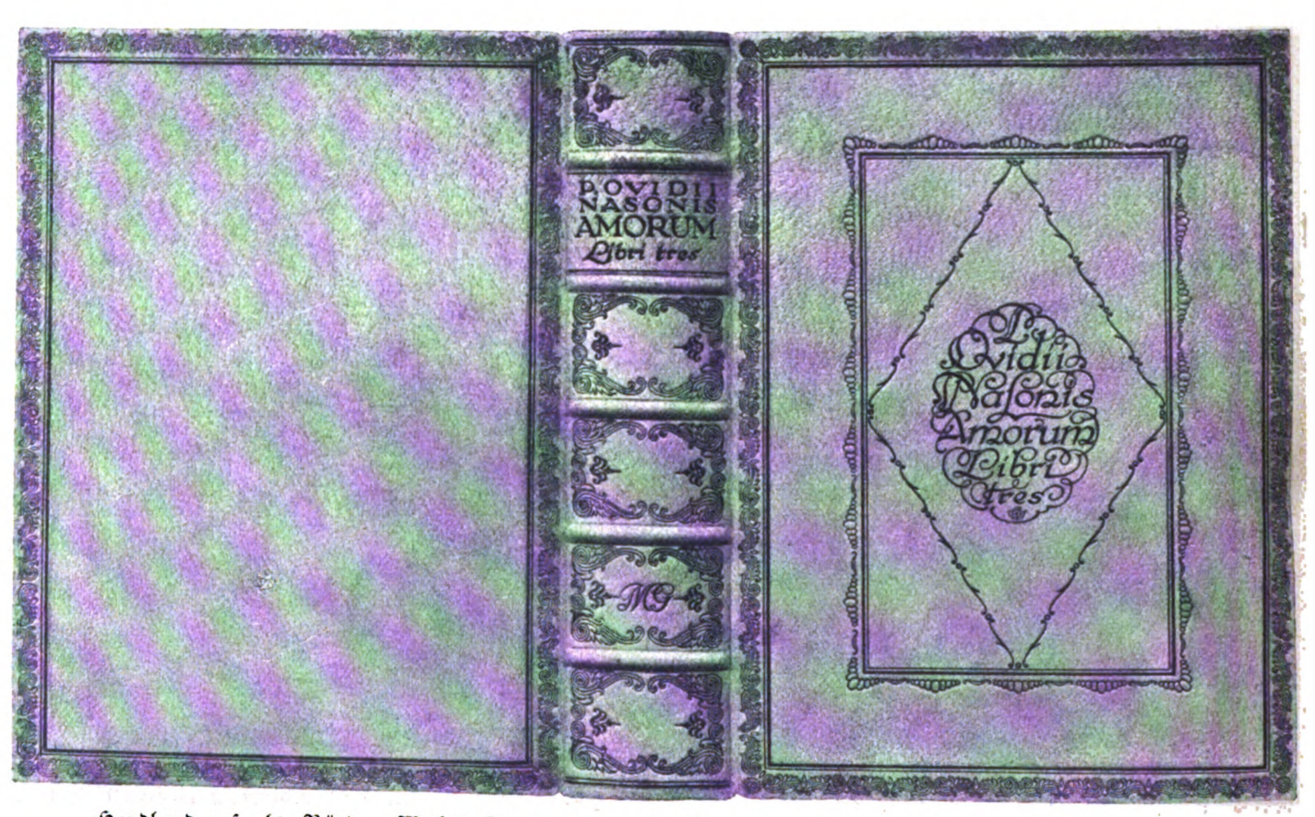




Auflagen=Handband in Kalbpergament mit Preß=vergoldung und Handmalerei. Entw.: Fritz Franke.

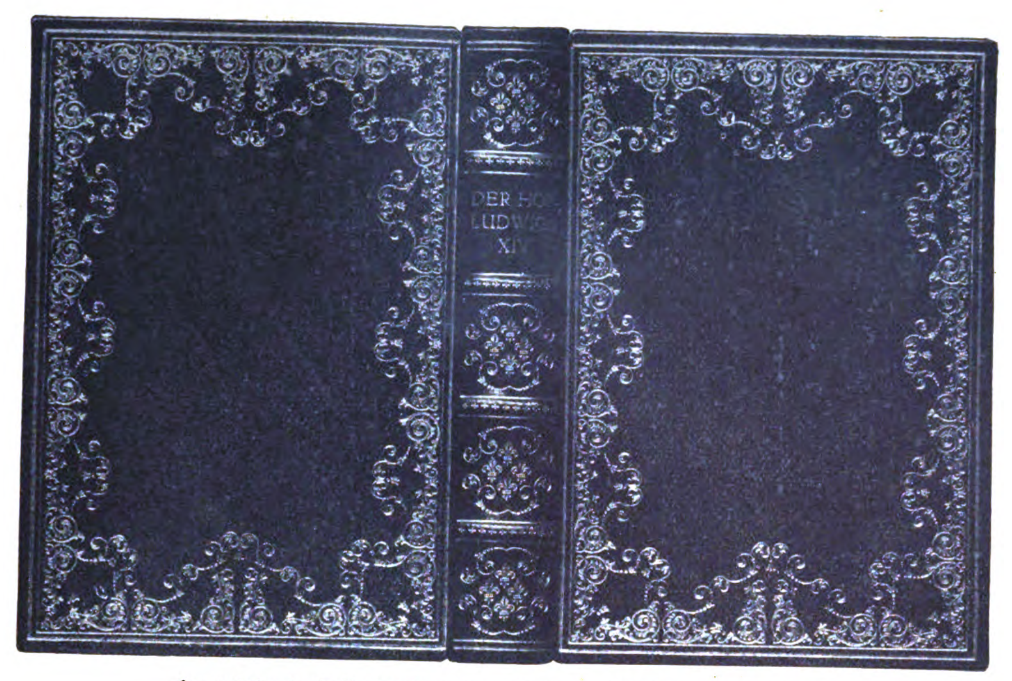


Auflagen=Handband in Kalbpergament mit Preß=vergoldung. Entwurf: H. Jost.

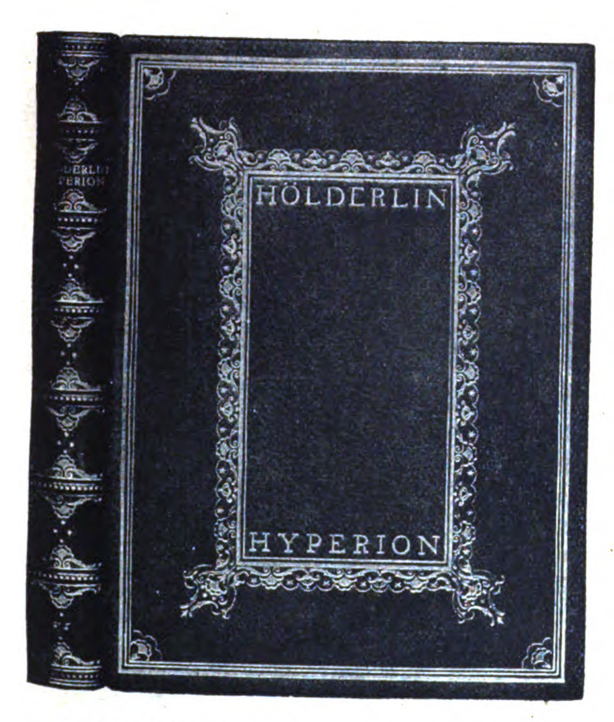


Handband auf echte Bände · Weißes Schweinsleder · Handstempelvergoldung · Das Mittelstück ist Plattendruck
Entwurf: Heinrich Wieynk.

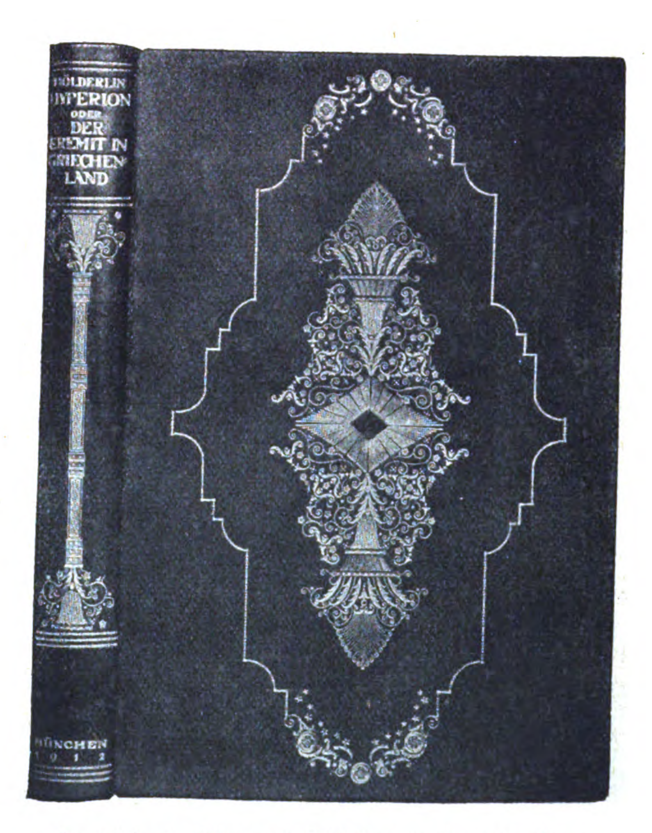
SPAMERSCHE BUCHBINDEREI · LEIPZIG



Handeinband. Hellrotes Kappziegenleder (geglättet), Handvergoldung.
Entwurf aus der Werkstatt.

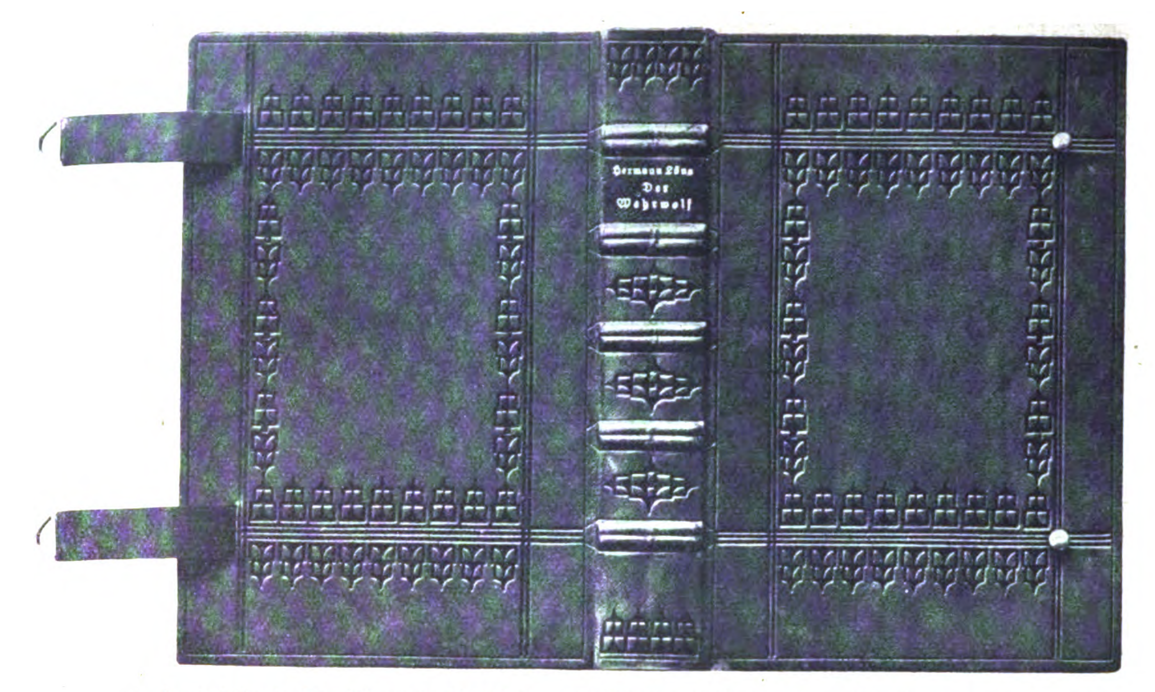


Handeinband. Braunes Oasenziegenleder mit schwarzer Leder=auflage und Handvergoldung. Entwurf: Walter Tiemann.

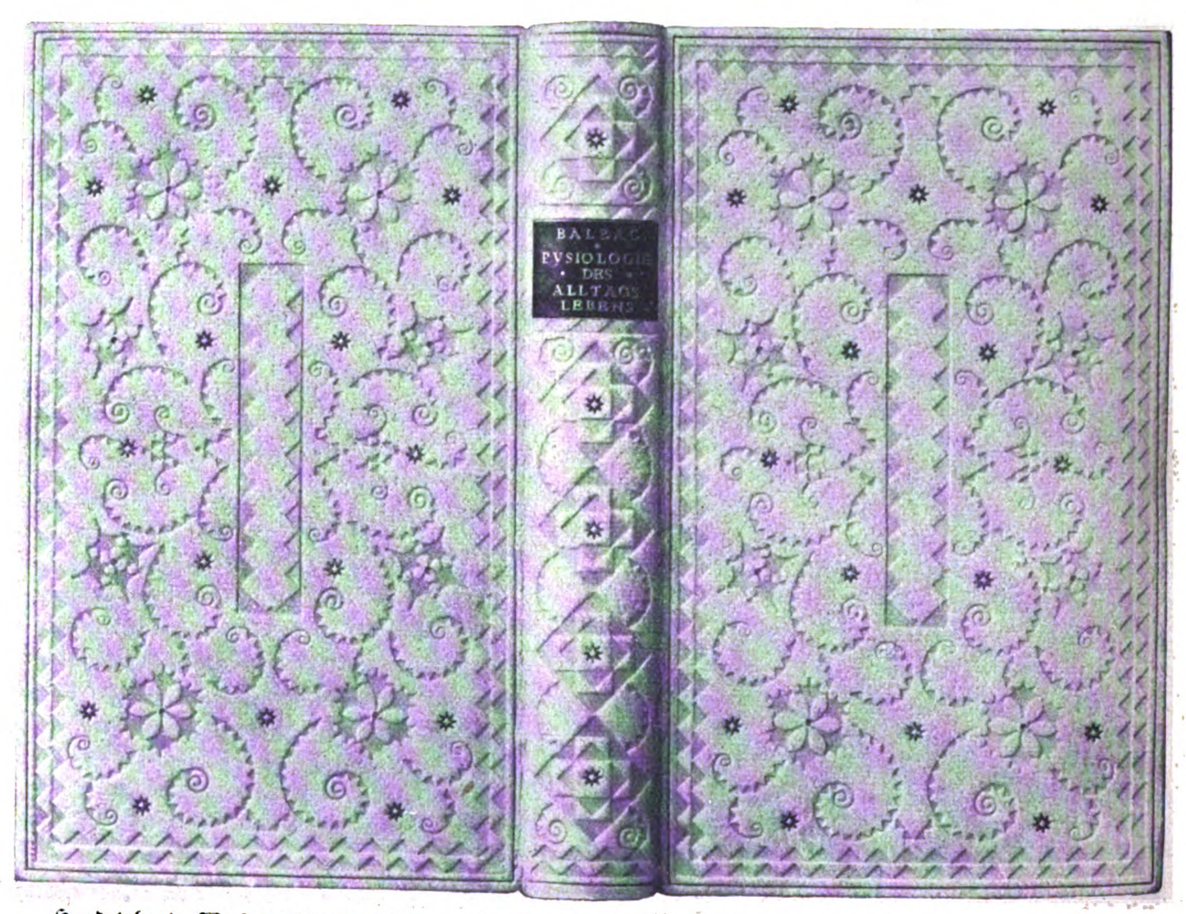


Handeinband. Schwarzes Kalbleder mit Handvergoldung.
Entwurf: Hugo Steiner=Prag.

H. SPERLING · GROSSBUCHBINDEREI · LEIPZIG/BERLIN

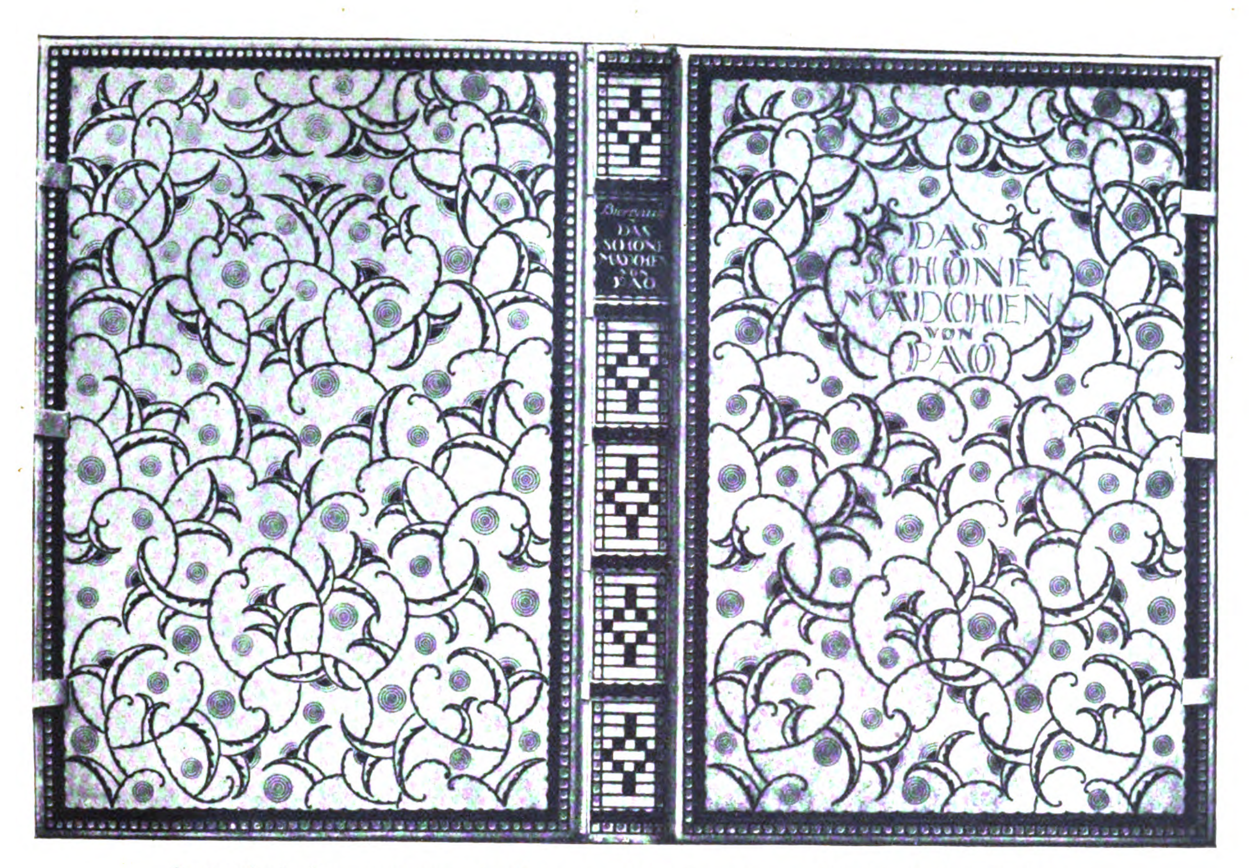


Handeinband. Dunkelgraues Schafleder mit Blinddruck. Entwurf und Ausführung: O. U. Fischer.

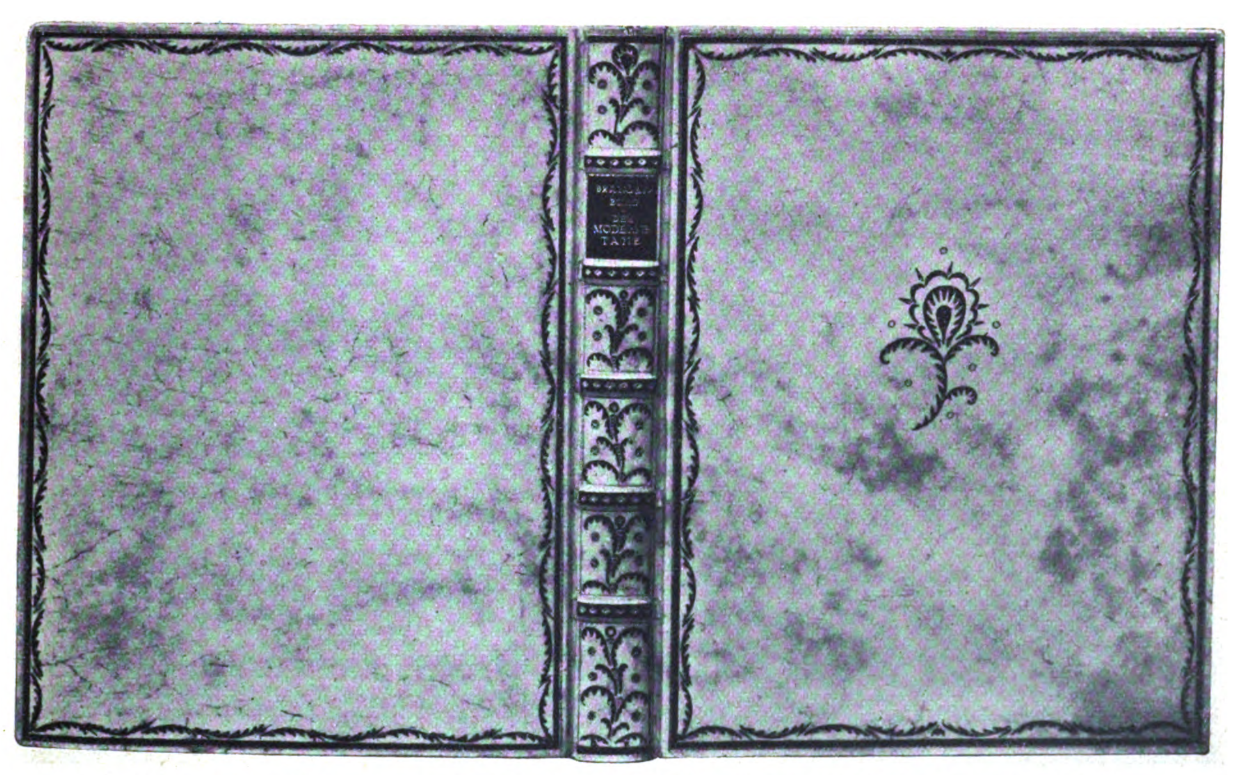


Handeinband. Weißes Schweinsleder mit Blind= und Golddruck. Entwurf und Ausführung: O. U. Fischer.

H. SPERLING · GROSSBUCHBINDEREI · LEIPZIG/BERLIN



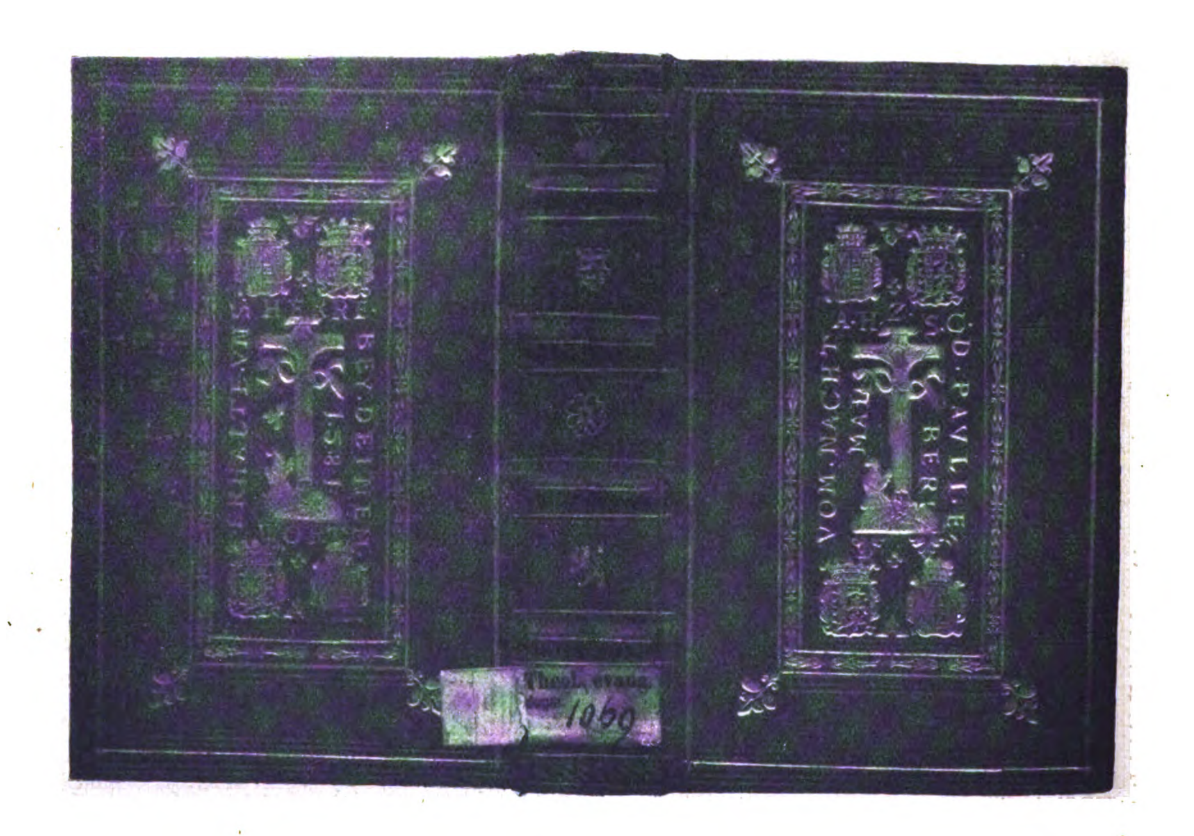
Handeinband. Pergament mit roter Beizung und Handvergoldung. Elfenbein-Knebel. Schließen.
Entwurf und Ausführung: O. U. Fischer.



Handeinband. Ganz-Pergament mit Handvergoldung und farbiger Beizung in Orange, Schwarz und Grün.
Entwurf und Ausführung: O. U. Fischer.







Einbände von Jakob Krause.
Vgl. Aufsatz Richter.



EINBÄNDE AUS DEM PROPYLÄEN-VERLAG * BERLIN

NACH ENTWÜRFEN VON HUGO STEINER-PRAG



Boccaccio, Decamerone (Halbleinen, Halbpergament) / Gogol, Sämtliche Werke (Halbleinen) / Turgeniew, Sämtliche Werke (Halbleinen) Thackeray, Werke (Halbleder) / Gogol, Die toten Seelen (Pappe, Halbleder) / Manzoni, Die Brautleute (Halbleder) Eichendorff, Werke (Halbleder)

*



Die Grimmschen Märchen (Halbleder) / Die Grimmschen Sagen (Halbleder) / Musäus, Märchen (Halbleder, Pappe) / Grimm, Sagen und Märchen (Pappe) / Bettina von Arnim, Sämtliche Werke (Pappe, Halbleder)

*

EINBÄNDE AUS DEM PROPYLÄEN-VERLAG * BERLIN

NACH ENTWÜRFEN VON HUGO STEINER-PRAG



Waldmann, Das Bildnis im 19. Jahrhundert (Halbpergament) / Mérimée, Carmen. Mit Lithos von Steiner-Prag / E. T. A. Hoffmann, Elixiere des Teufels (Ganzleder) / Apulejus, Der goldene Esel (Ganzleder) / Prévost, Manon Lescaut (Ganzleder) / Gottfried Keller, Werke (Halbleder, Halbpergament) / De Coster, Die Hochzeitsreise / Hölderlin, Hyperion / E. T. A. Hoffmann, Elixiere des Teufels / Sterne, Yoricks empfindsame Reise / Apulejus, Der goldene Esel / Rousseau, Bekenntnisse / Voltaire, Romane / Dostojewski, Das tote Haus / Prévost, Manon Lescaut / Stendhal, Werke / Klassiker des Altertums (Halbleinen) Fulda, Das Buch der Epigramme.

*

Soweit nicht anders vermerkt, geben die Abbildungen die Halblederausgabe wieder.



LOVIZE LABE / SONNETS
DOPPELTITEL NACH DEM ORIGINAL DER AUSGABE VON 1556
Rechter Titel durch Einzeichnung des Titels der neuen Ausgabe ergänzt. Abbildung stark verkleinert.



Titelholzschnitt von JOSEPH BUDKO
Heine, Rabbi von Bacherach (verkleinert)



Holzschnitt-Titel von F. H. EHMCKE
Wiedergabe in Originalgröße.

Die Klagelieder Jeremias 2. Kap.

nig und Priester. Seinen Altar verabscheute der [7]
Herr und mißachtete sein Heiligtum, in des Fein-
des Hand lieferte er ihrer Paläste Mauren. Wie



an einem Fest ließen sie ihre Stimme im Haus Je-
hovahs erschallen. Es sann Jehovah der Tochter [8]
Zijon Mauer zu zerstören; er spannte die Schnur
und hinderte die Hand nicht zu vernichten. Wall

Probeseite aus dem Werke: »Klagelieder Jeremias« mit Holzschnitten von Wilhelm Schocken,
Format des Buches 34,5×26 cm, vorliegende Druckprobe Originalgröße.

HANDEINBÄNDE DES EUPHORION VERLAGES * BERLIN

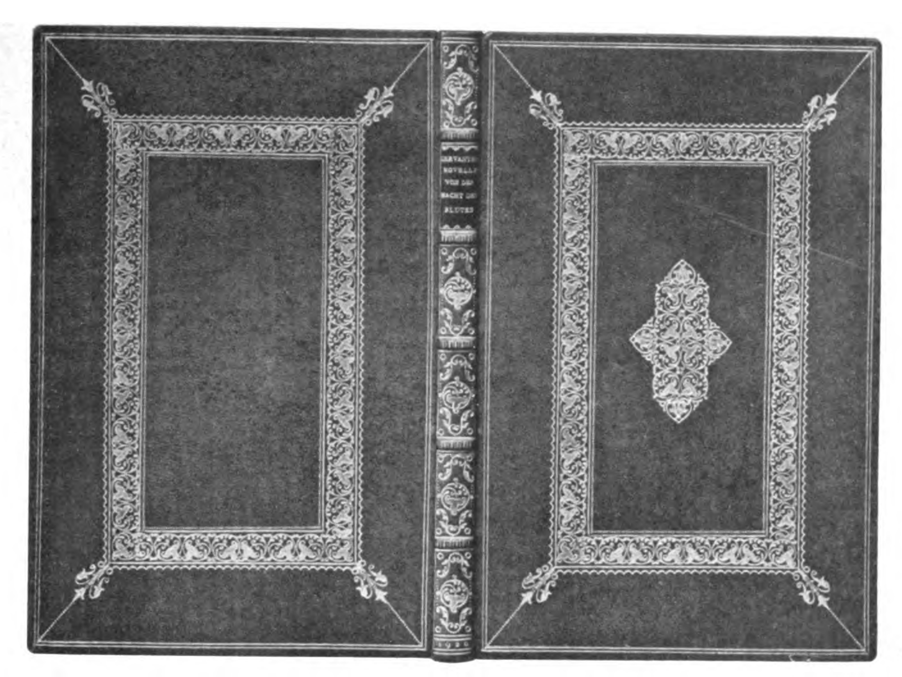


Abb. 1

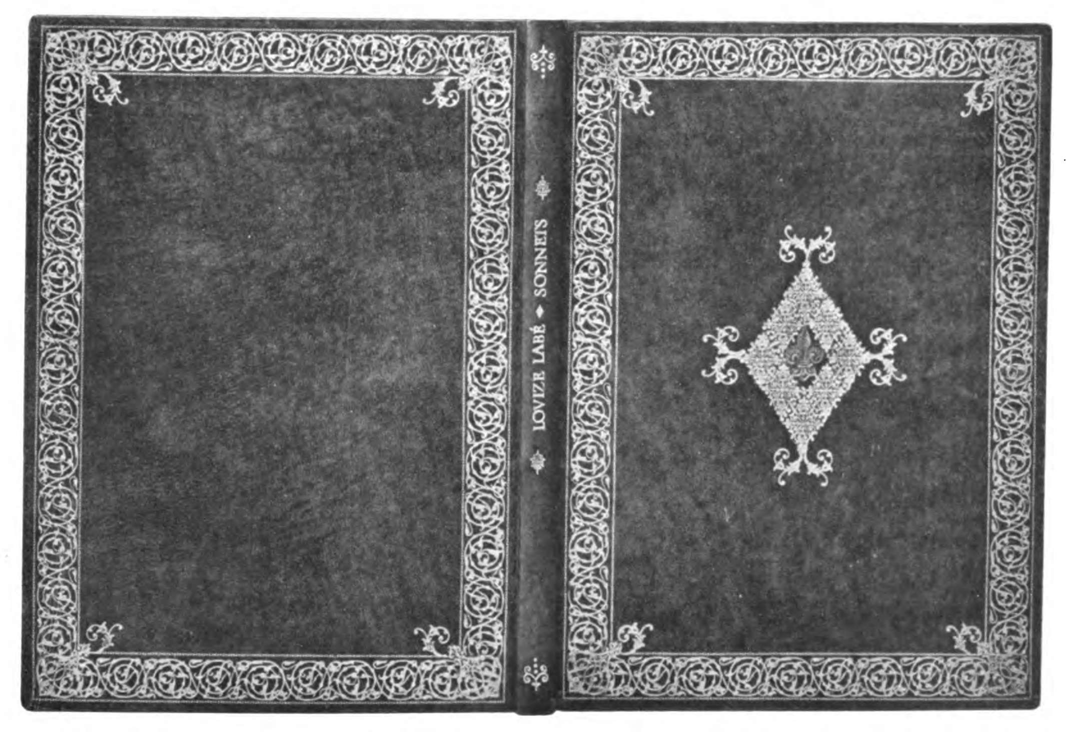


Abb. 2

Abb. 1: CERVANTES, Novelle von der Macht des Blutes. 23×15,5 cm, grün gebeizter Lederband mit fünf erhabenen Bünden, orangefarbenem Titelschild, Vorder- und Rückendeckel mit reicher Vergoldung (Renaissance-Filete) unter Verwendung des Fileteornaments in Einzelstempeln für Mittelstück und Rückenverzierung, reiche Steh- und Innenkantenvergoldung.

Abb. 2: LOVIZE LABÉ, Sonnets. 22,5×16,5 cm, altrot gebeizter Lederband, die Rahmenvergoldung auf Vorder- und Rückendeckel durch Rolle im altfranzösischen Stil mit Einzelstempeln in den Ecken. Vorderdeckel zeigt in Blinddruck französische Lilie mit rhombenförmig angeordneten Handstempeln in Golddruck. Rückenlängstitel. Nicht erhabene Bünde. Reiche Innenkantenvergoldung.

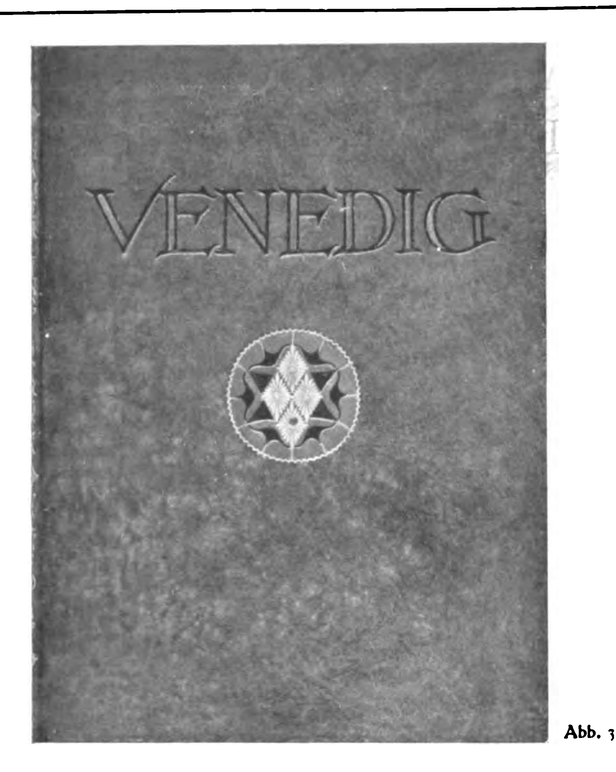


Abb. 3

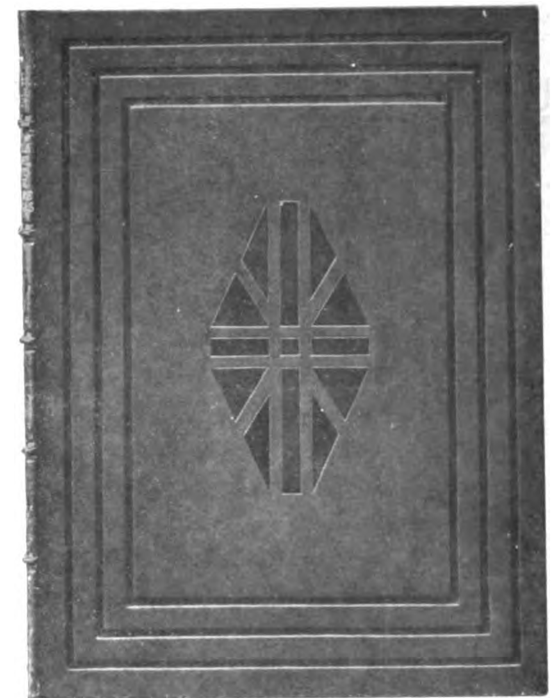

Abb. 4



Abb. 5

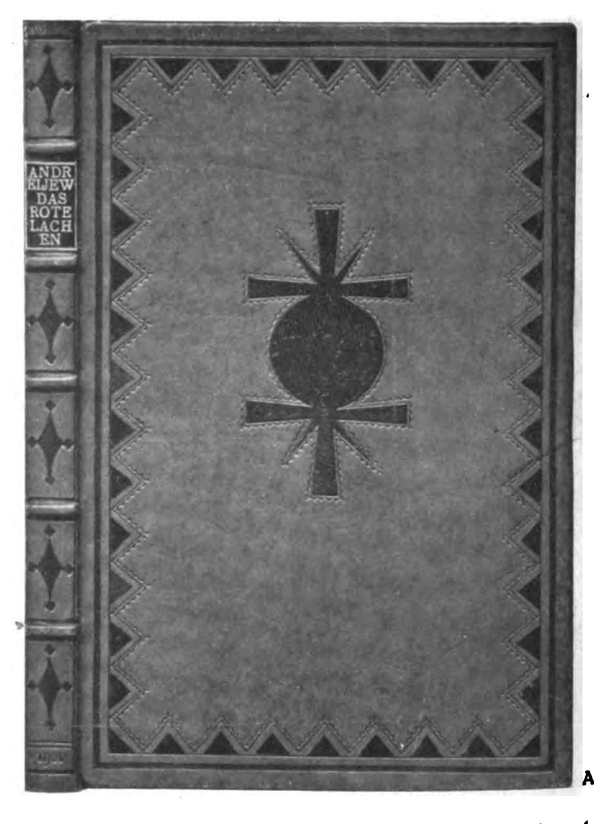


Abb. 6

ABB. 3. HAMERLING-STRUCK, Venedig. 36,5×26,5 cm, hellbraun gebeiztes Leder, in Lagen genadelt ⟨Block-Buch⟩, echte Bünde, Schrift des Vorderdeckels in Blinddruck, jeder Buchstabe aus einzelnen Handstempeln mit grüner Lederauflage, Ornament: grüne Lederauflage mit Blind- und Golddruck. Rückenlängstitel, nicht erhabene Bünde.

ABB. 4. KLAGELIEDER JEREMIAS. 34,5×26 cm, dunkellila gebeiztes Leder, Ornament des Vorderdeckels in schwarzer Lederauflage, mit blindgedruckten Randlinien, auch auf dem Rückendeckel. Rückentitel in Gold, erhabene Bünde.

ABB. 5. GELLERT, Briefe. 21×14 cm, dunkelbraunes, marmoriertes Leder, erhabene Bünde, dunkelgrünes Rückenschild, Vergoldung auf Vorder- und Rückendeckel sowie Rücken ⟨Rokoko-Stempel⟩, Vorderdeckel mit handgedruckter Titelschrift.

ABB. 6. ANDREJEW, Das rote Lachen. 24,5×16,5 cm, gelb gebeiztes Leder mit fünf erhabenen Bünden, schwarzes Titelschild, Randverzierung in Blinddruck auf Vorder- und Rückendeckel. Vorderdeckel mit Ornament in schwarzer Lederauflage.

IBIS-PAPIER





Theo Paul Herrmann, Leipzig
Richard-Wagner-Str. 10

Dieses Unterlagepapier (Nr. 6672a aus der Sammlung „Max") lieferte das Papierhaus F. A. Wölbling, Leipzig

HANDON KÜNSTLER-BUNTPAPIERE



Handon Renner

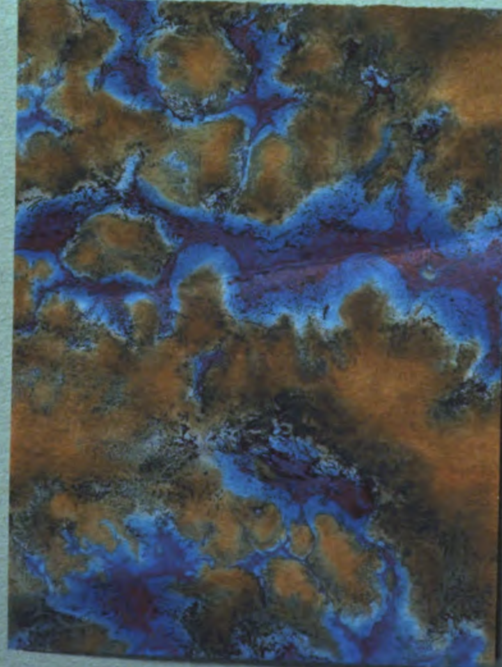
Handon Mangold





Handon Lucia

Handon Oli



HANNS DOENGES · WIESBADEN

Dieses Unterlagepapier (Nr. 6672a aus der Sammlung „Max") lieferte das
Papierhaus F. A. Wölbling, Leipzig

Buntpapier

von Annemaria Irmler, Berlin

Beilage zum Archiv für Buchgewerbe und Graphik

Vergleiche Aufsatz Collin

Dieses Unterlagepapier (Nr. 6675) aus der Sammlung „Max" lieferte das Papierhaus F. A. Wölbling, Leipzig

Künstlerstoffe des Architekten Fr. Bauer, Konstanz

Generalvertrieb E. Wittmann, Abt. B. B. K., Konstanz



Buchbinderleinen

Vergleiche Aufsatz Collin und Inserat

Dieses Unterlagepapier (Nr. 6675 aus der Sammlung „Max") lieferte das Papierhaus F. A. Wölbling, Leipzig





-Künstlerbuntpapiere
Buchbinderleine
-Einbände u. Albendecken
-Kartonagenbilder
-Tablette u. Möbeleinlagen
-Wandschmuck
X. WITTMANN ABT. B. B. K.
KONSTANZ a. B.
Zur Messe
Bugra I 52 d
Frankfurt a.M. Werkbundhaus

Farbe 56

Farbe 59

Farbe 61

Farbe 62

Farbe 63

Farbe 80

Farbe 83

Farbe 84

Farbe 85

Farbe 90

Farbe 91

Farbe 93

Farbe 94

Farbe 96

Farbe 97

Farbe 111

Farbe 112

Farbig Prospekt-Papier

dicke Sorte.

Nr. 3150 ½ 1000 Bogen M 120.–
48×64 cm. 20 Kilo.

Nr. 3150 ***dopp.*** *1000 Bogen M 240.–*
64×96 cm. 40 Kilo.



FERD. FLINSCH / LEIPZIG

Fernsprecher 180, 181, 182, 183.

Papierflinsch *Berlin · Hamburg · Königsberg · Stettin · Frankfurt a. M. · Stuttgart · Düsseldorf · München*



Farbe 56

Farbe 59

Farbe 61

Farbe 62

Farbe 63

Farbe 80

Farbe 83

Farbe 84

Farbe 85

Farbe 90

Farbe 91

Farbe 93

Farbe 94

Farbe 96

Farbe 97

Farbe 111

Farbe 56

Farbe 59

Farbe 61

Farbe 62

Farbe 63

Farbe 80

Farbe 83

Farbe 84

Farbe 85

Farbe 90

Farbe 91

Farbe 93

Farbe 94

Farbe 96

Farbe 97

Farbe 56

Farbe 59

Farbe 61

Farbe 62

Farbe 63

Farbe 80

Farbe 83

Farbe 84

Farbe 85

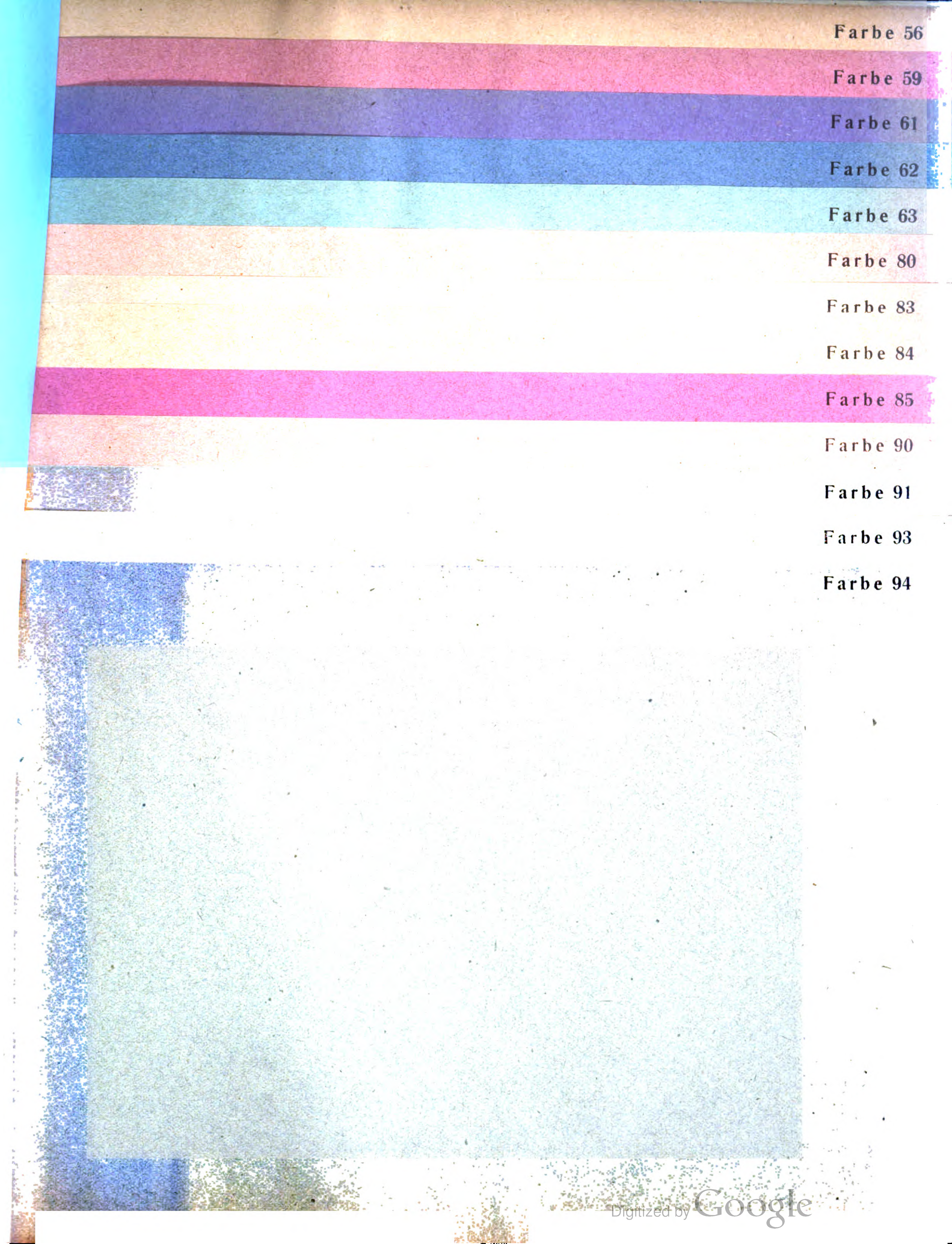
Farbe 90

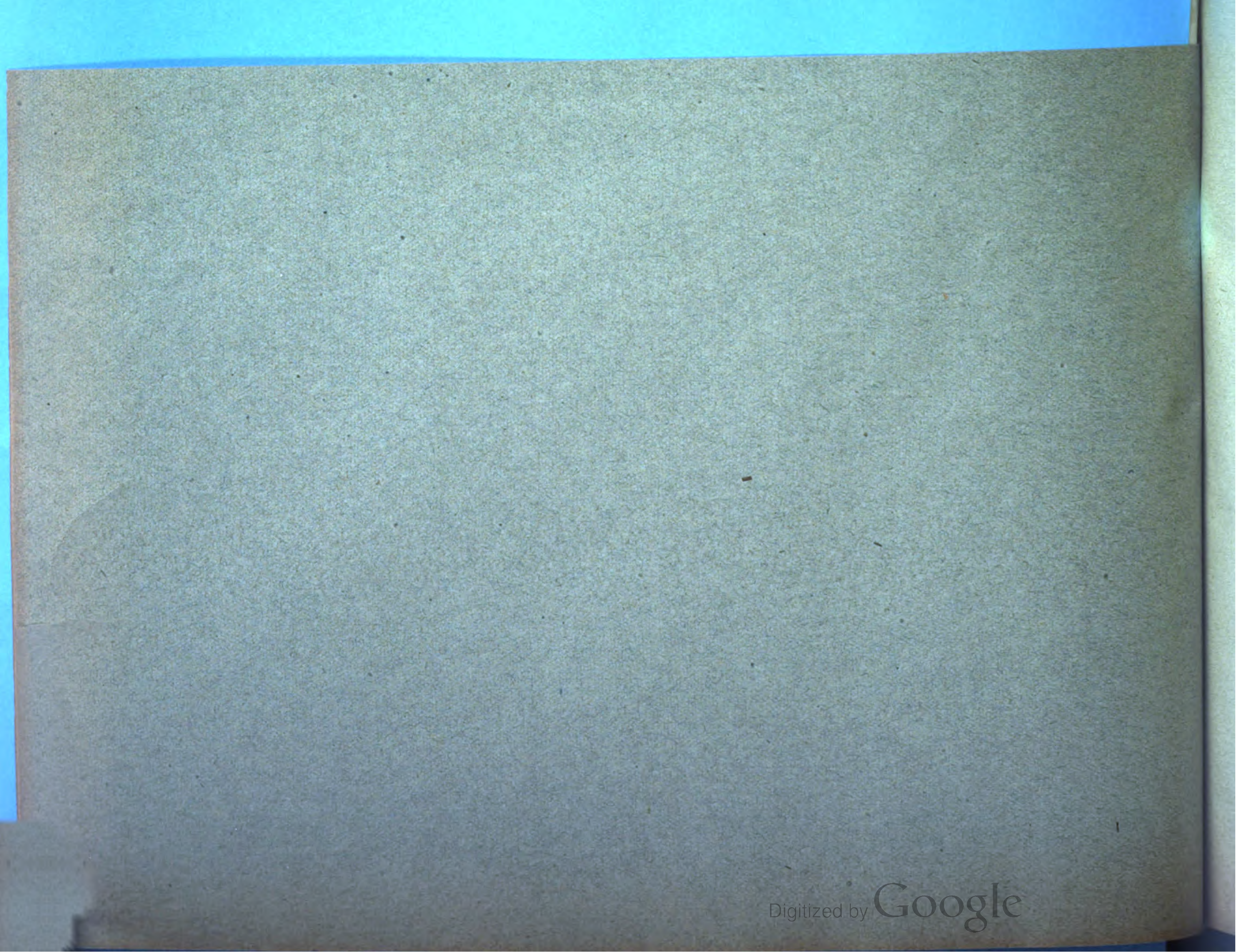
Farbe 91

Farbe 93

Farbe 94

Farbe 96


Farbe 56
Farbe 59
Farbe 61
Farbe 62
Farbe 63
Farbe 80
Farbe 83
Farbe 84
Farbe 85
Farbe 90
Farbe 91
Farbe 93
Farbe 94



Farbe 56

Farbe 59

Farbe 61

Farbe 62

Farbe 63

Farbe 80

Farbe 83

Farbe 84

Farbe 85

Farbe 90

Farbe 91

Farbe 93

Farbe 56

Farbe 59

Farbe 61

Farbe 62

Farbe 63

Farbe 80

Farbe 83

Farbe 84

Farbe 85

Farbe 90

Farbe 91

Farbe 56

Farbe 59

Farbe 61

Farbe 62

Farbe 63

Farbe 80

Farbe 83

Farbe 84

Farbe 85

Farbe 90

Farbe 56

Farbe 59

Farbe 61

Farbe 62

Farbe 63

Farbe 80

Farbe 83

Farbe 84

Farbe 85

Farbe 90

Farbe 56

Farbe 59

Farbe 61

Farbe 62

Farbe 63

Farbe 80

Farbe 83

Farbe 84

Farbe 85

Farbe 56

Farbe 59

Farbe 61

Farbe 62

Farbe 63

Farbe 80

Farbe 83

Farbe 84

Farbe 56

Farbe 59

Farbe 61

Farbe 62

Farbe 63

Farbe 80

Farbe 83

Farbe 56

Farbe 59

Farbe 61

Farbe 62

Farbe 63

Farbe 80

Farbe 56

Farbe 59

Farbe 61

Farbe 62

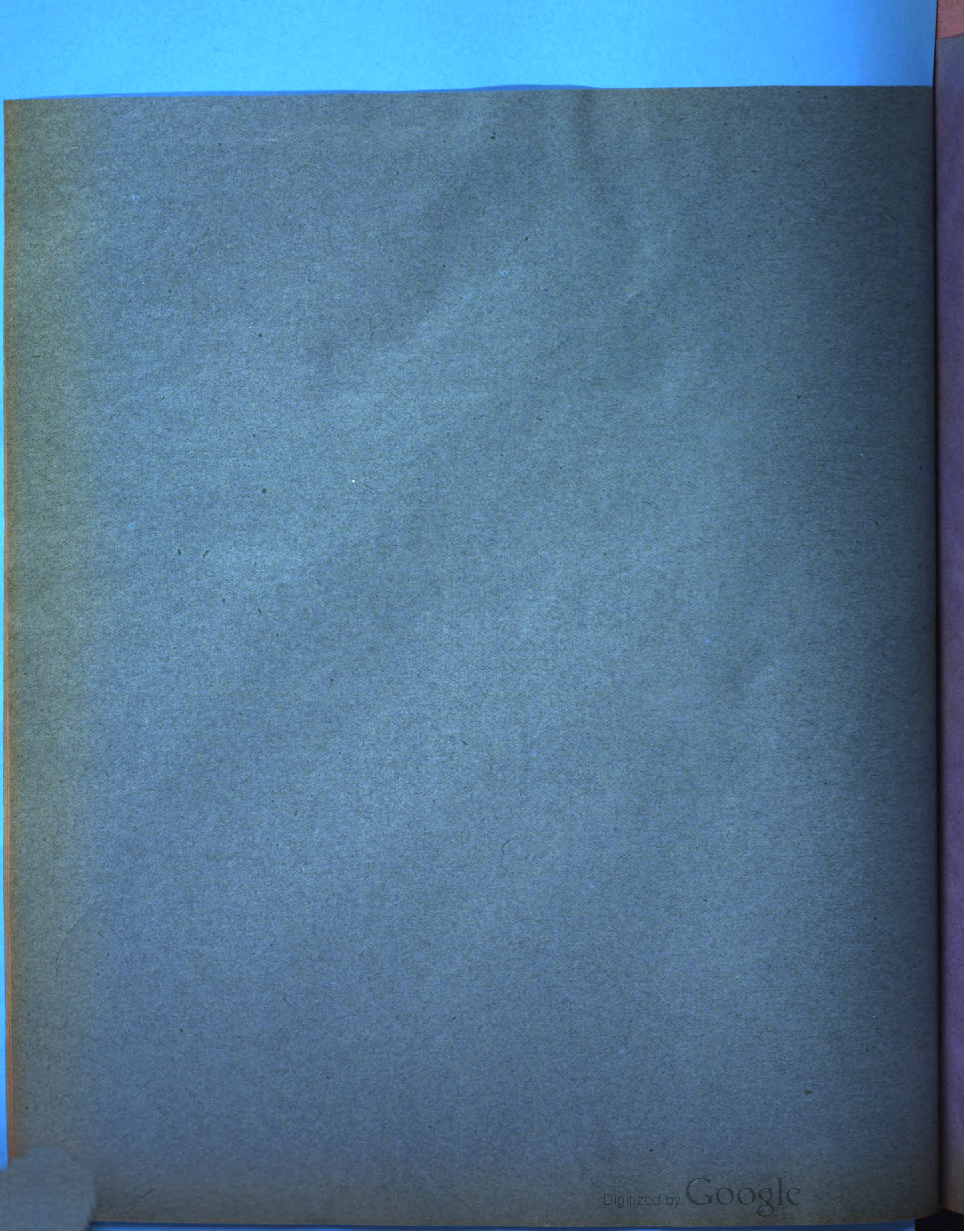
Farbe 63

Farbe 56

Farbe 59

Farbe 61

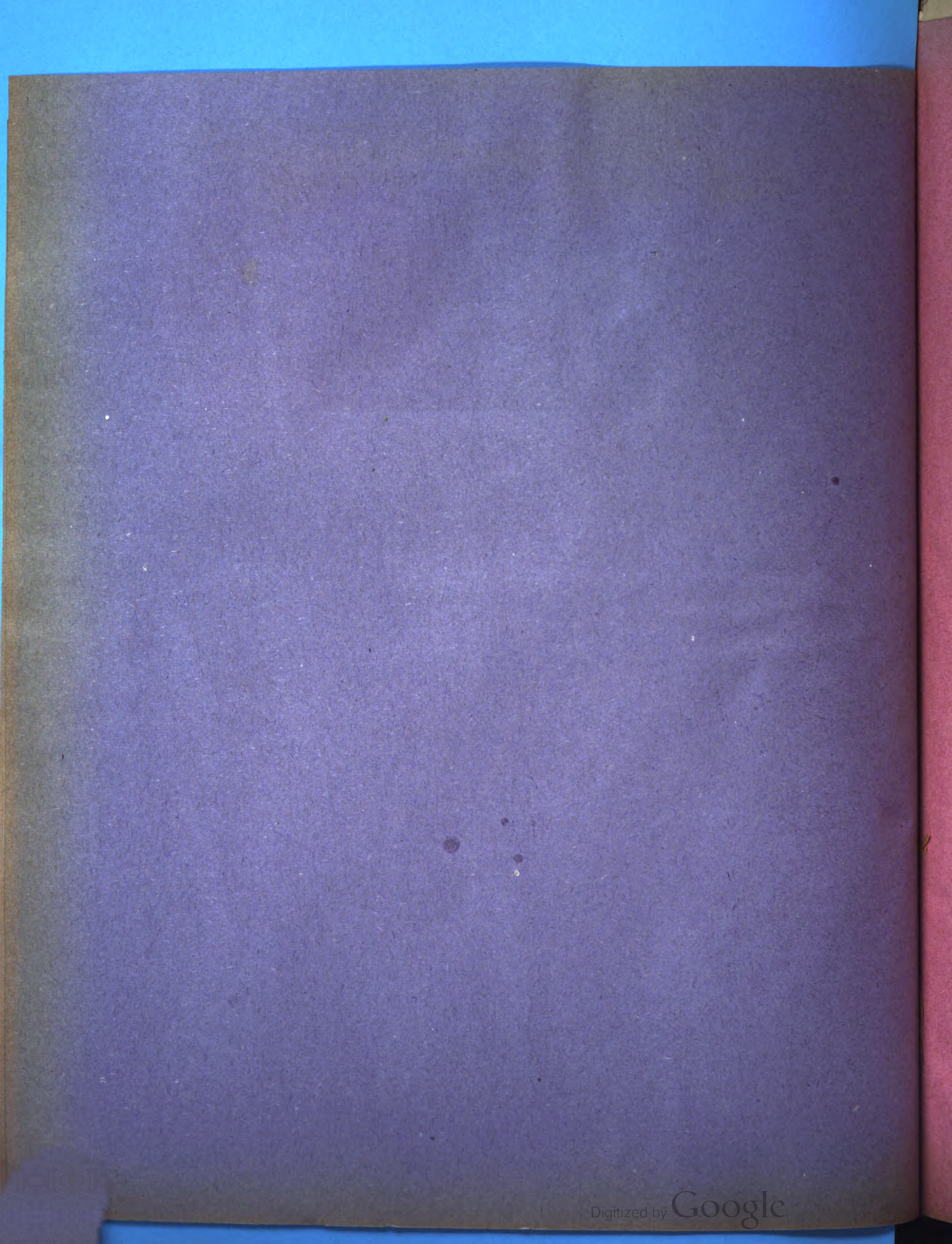
Farbe 62



Farbe 56

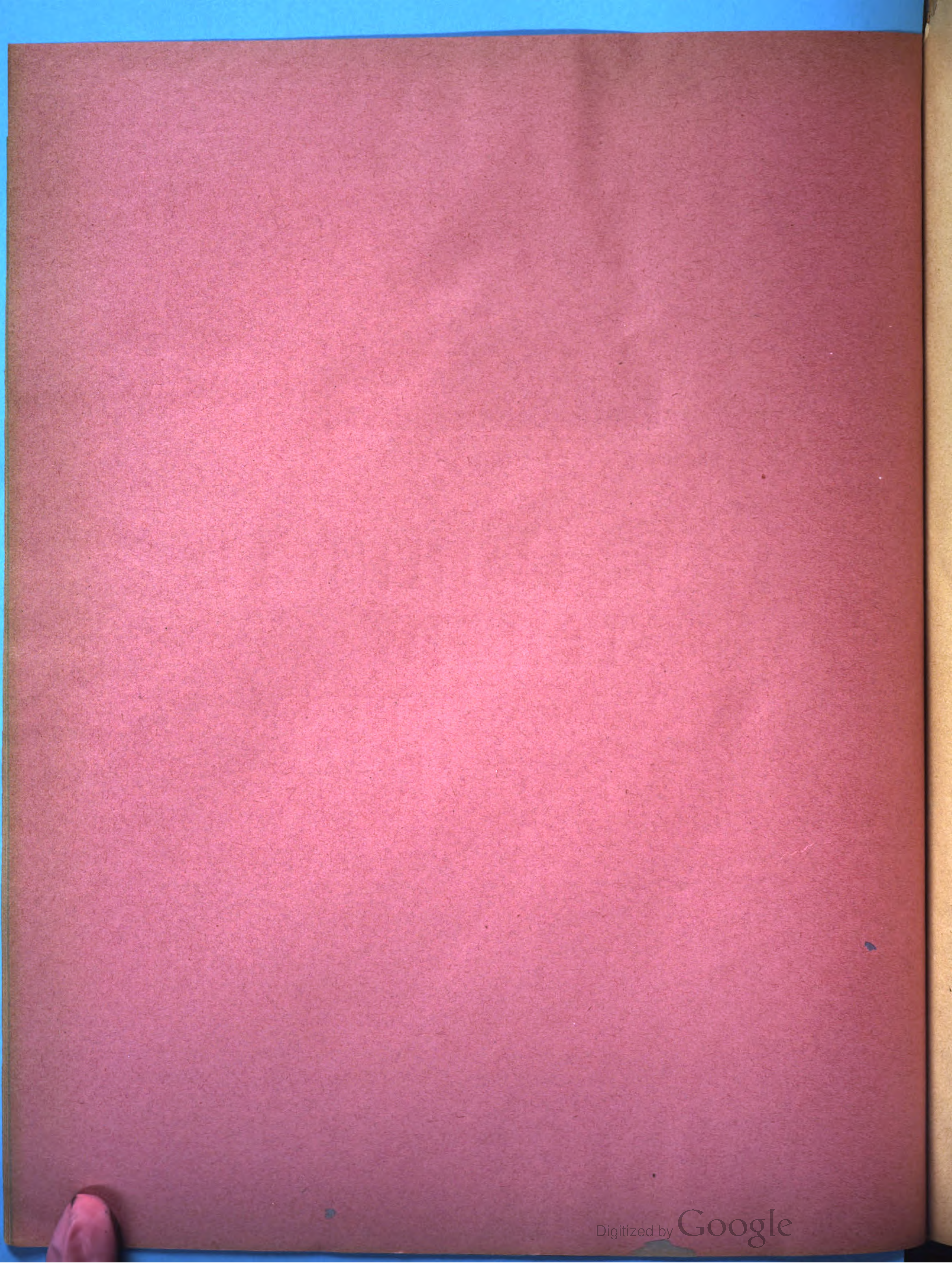
Farbe 59

Farbe 61



Farbe 56

Farbe 59



MARMOR-PAPPE

Eine Neuheit für Buchbinderei und für die Kartonnagen-Industrie

Einer leistungsfähigen Papier- und Pappenfabrik in Sachsen ist es gelungen, prachtvolle marmorgemusterte Holz-, Grau- oder Hartpappe mit ein- und mehrfarbigem Marmor auf einer bezw. auf beiden Seiten herzustellen.

Deutsches Reichspatent angemeldet.

Mit der Verwendung dieser Pappe ist das Kaschieren von Buchdecken für Broschüren, für Schul- und Lehrbücher, für Verlagswerke, für Journaldecken, für Schuldiarien usw. nicht mehr erforderlich. Die Kartonnagen-Industrie hat es nicht mehr nötig, Kästen, Briefordner, Ablegemappen, Kalenderrückwände zu bekleben und Faltschachteln zu bedrucken, wenn diese Pappe zur Herstellung gewählt wird.

Die Pappen sind rill- und ritzfähig.

Von 0,4 mm Stärke an, etwa 160 Bogen auf den Zentner im Normalformate 70/100 cm, kann diese Pappe hergestellt werden, jedoch auch andere Größen werden nach Wunsch geliefert.

Ausführliche Auskünfte und Mustersendungen durch die Firma

FRANZ DAHLINGER

LEIPZIG, ROSS-STRASSE 6

neben Hotel Hauffe

Fernanschrift: PAPIERDAHL

Fernruf-Nummern: 5116
u. 5065



FRANZ DAHLINGER
LEIPZIG
FERNRUF 5065 ROSS-STR. 6
PAPIER





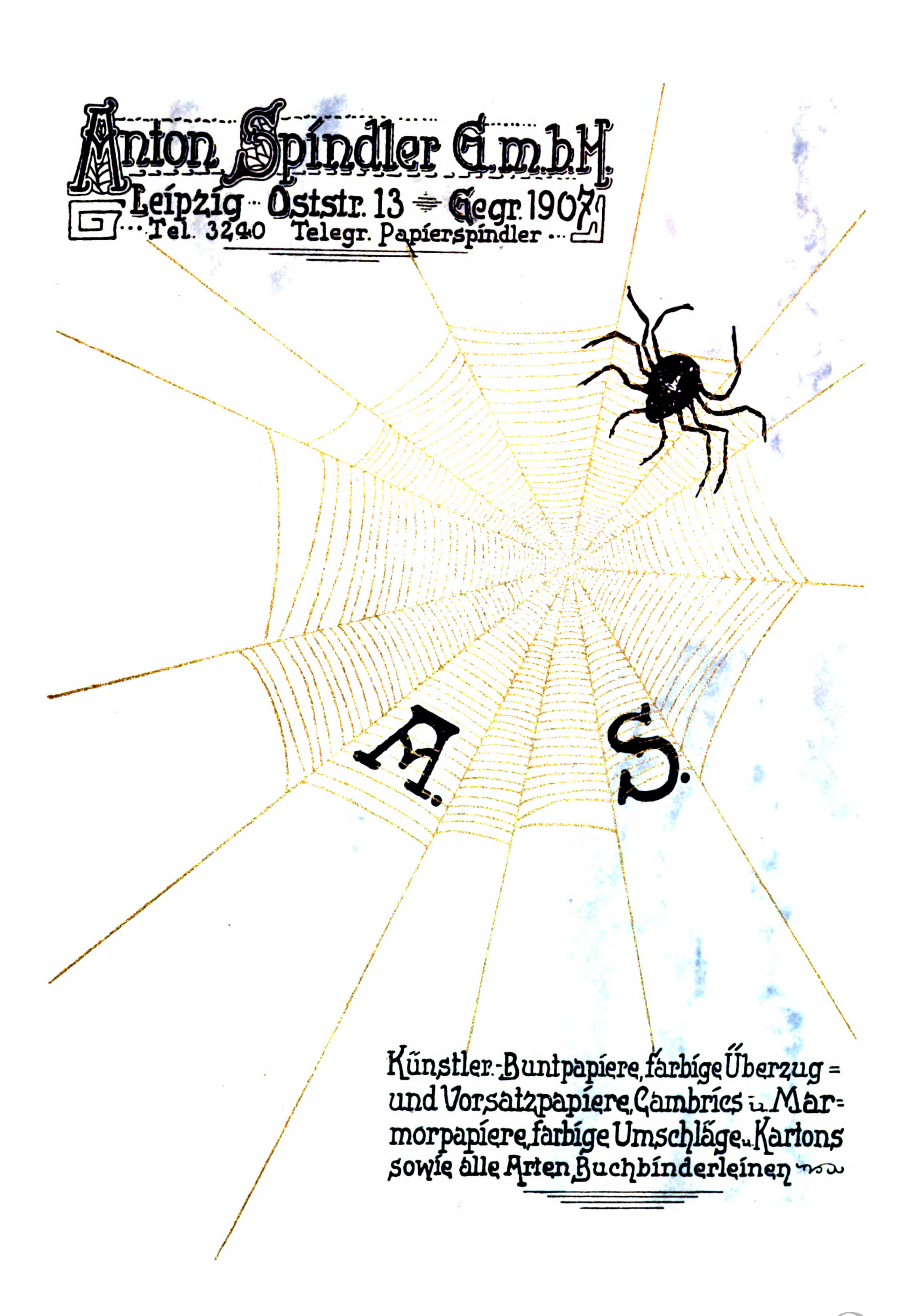
Mit Erlaubnis des Verlages von Pick & Co., München

VIERFARBENDRUCK

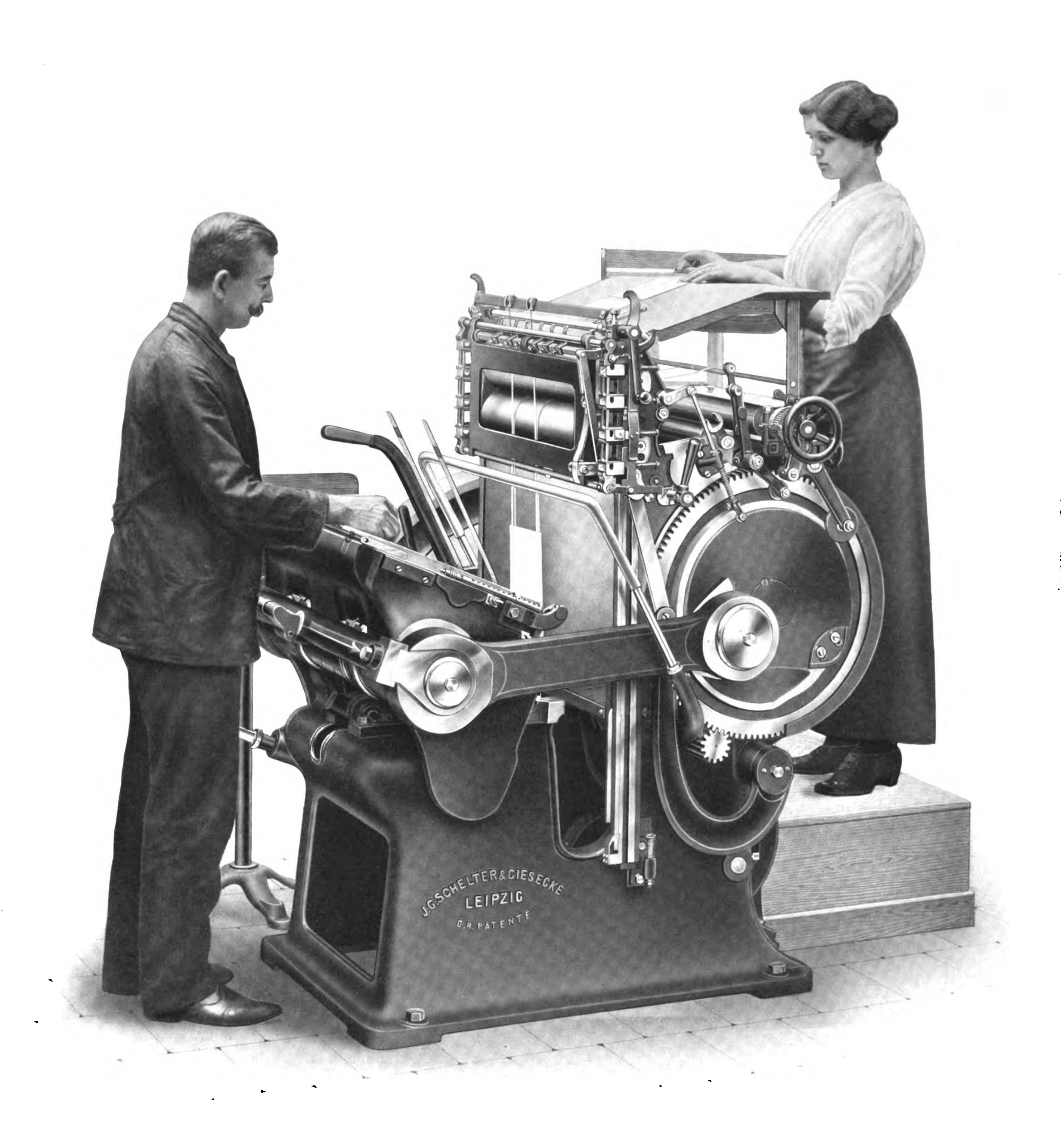
nach einem Oelgemälde von Viktor Schramm

Normalgelb 16445
Normalrot 3861
Normalblau 10330
Autochromschwarz 0

Chr. Hostmann-Steinberg'sche
Farbenfabriken G.m.b.H. Celle



Gedruckt auf Lagerforte

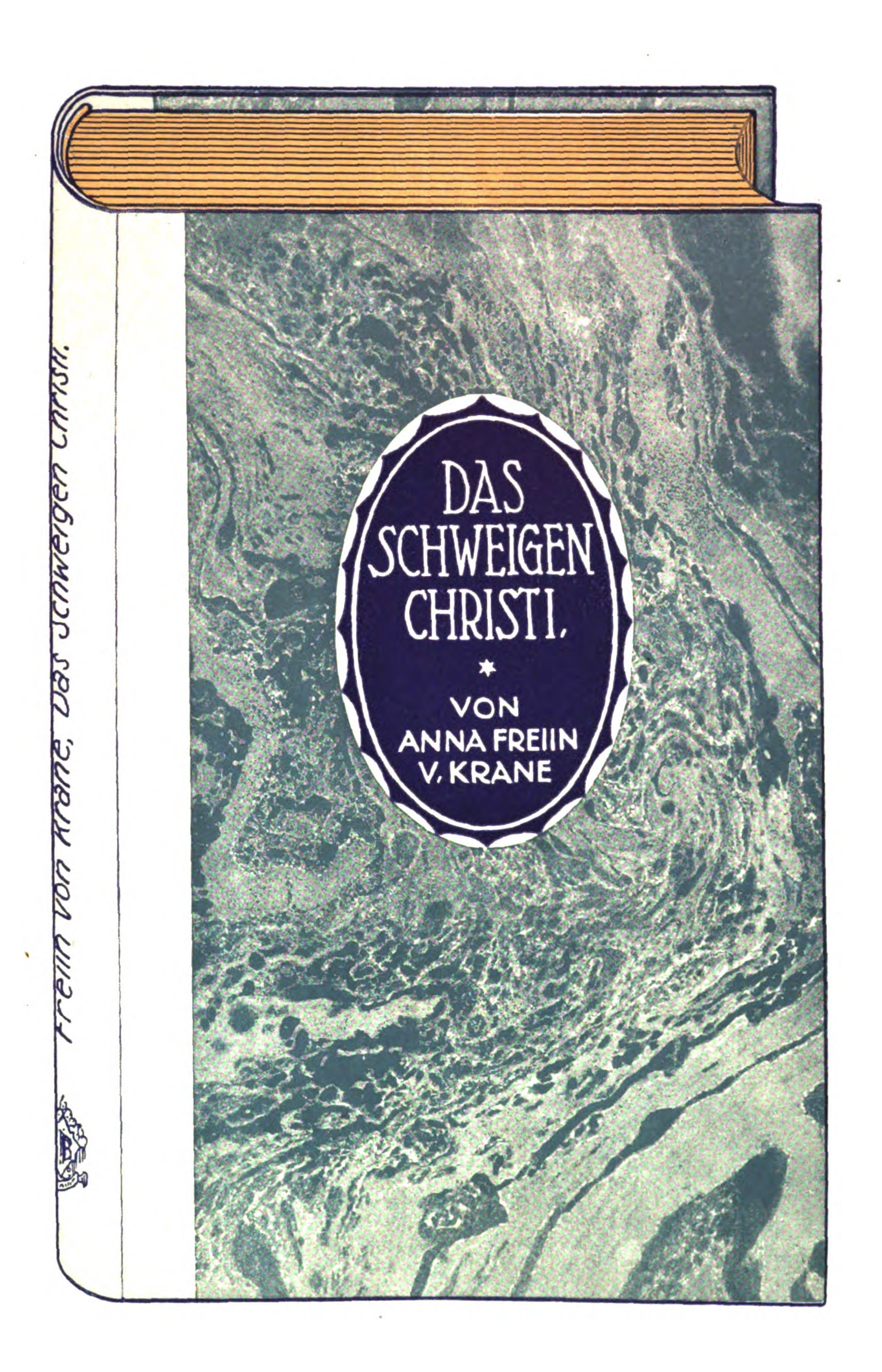


Foliendruckapparat „Folium" von J. G. Schelter & Giefecke, Leipzig.

DIE PHÖNIXPRESSE
UND DER FOLIENDRUCKAPPARAT
„FOLIUM“

Das Beſtreben aller Technik geht einerſeits auf Spezialiſierung der Werkzeuge, andererſeits auf Univerſaliſierung wenigſtens innerhalb beſtimmter Zweige der Induſtrie und des Gewerbes. Für alle Betriebe iſt es von größter Bedeutung, Maſchinen zu ſchaffen, die möglichſt vielſeitige Arbeiten ausführen können, damit auch der große wie der kleine Betrieb leiſtungsfähig und lohnend werde. So gilt es, auch die Tiegeldruckpreſſe, die in der Buchbinderei nicht minder Eingang gefunden hat wie in der Buchdruckerei, zu möglichſt vielſeitiger Verwendung geeignet zu machen. Nun war es bisher ſchwer möglich, z. B. Abziehfolien auf einer Tiegeldruckpreſſe zu verarbeiten, da einerſeits die dafür geeignete Folie fehlte und andererſeits das Anlegen ſolcher Folien beſondere Schwierigkeiten bereitete. Dem abzuhelfen ſchuf nun Carl Eckert-Neukölln eine ſolche Abziehfolie und gleichzeitig den Anlegeapparat dazu, der, an die Tiegeldruckpreſſe angebaut, den Druck mit Abziehfolien in der erwünſchten Weiſe erleichterte. Die Eckertſche „Weltfolie“ insbeſondere hat Eigenſchaften, die ſie vor allen andern Folien beſonders auszeichnen. Sie beſtehen in der Hauptſache darin, daß, wie unſere bereits vor dem Kriege angeſtellten Verſuche beweiſen, eine chemiſche Veränderung oder Oxydation, d. h. ein Blindwerden oder Entfärben des unechten Goldes bei ihr, im Gegenſatz zu andern Goldfolien nicht mehr eintritt, ein Vorteil, der darauf zurückzuführen iſt, daß die Bindemittel, die das Metall an die Papierunterlage binden, gleichzeitig eine Art Schutzdecke gegenüber dem Einfluß der Luft gewähren. Die Schwierigkeiten, die von Natur die Tiegeldruckpreſſe dem Druck mit Abziehfolien bereitete, und die in der Hauptſache in einem erſchwerten Anlegen der Folie und ihrem unvollkommenen Feſthalten während des Druckes beſtanden, ſind nun durch den Eckertſchen Foliendruckapparat behoben worden. Der Apparat iſt ſo gebaut, daß man die zum Buchdruck eingerichtete Phönixpreſſe mit einigen Handgriffen für Foliendruck umändern kann. Zu dieſem Zwecke wird der Walzenwagen aus der Maſchine entfernt und an ſeiner Stelle eine Ausgleichplatte eingeſetzt, die genau das gleiche Gewicht wie der Walzenwagen hat (Patent). Dieſe Ausgleichplatte beſitzt eine bewegliche Stange, auf der fingerförmige Halter mit Widerhaken angeordnet ſind (Patent). Auf dem oberſten Farbzylinder wird ein Anlegetiſch geſetzt, auf dem die Folien gegen einen vorderen Anſchlag angelegt werden (Patent). Wenn nun die Ausgleichplatte nach oben kommt, macht die Stange eine kurze Bewegung, durchſchlägt mit den Spitzen der Halter die Folie und hält ſie mit Hilfe der Widerhaken feſt. Die Ausgleichplatte trägt dann die Folie nach unten und übergibt ſie an federnde Klammern, die ein klein wenig unterhalb der Form in den Schließrahmen eingeſetzt ſind. Damit nun der Folienbogen, der doch bloß mit ſeiner Vorderkante von den Klammern gehalten wird, nicht in ſich zuſammenſinken kann und genau vor der Form ſtehen bleibt, ſind noch je zwei vordere und hintere Stahlbänder geſpannt, zwiſchen denen die Folie in ſenkrechter Richtung vollſtändig glatt gehalten wird (Patent). Nachdem nun die Ausgleichplatte die Bahn des Tiegels freigegeben hat, erfolgt auf den eingelegten Karton wie gewöhnlich die Prägung. Die Leiſtung einer mit dem Apparat „Folium“ ausgerüſteten Tiegeldruckpreſſe „Phönix“ iſt doppelt ſo groß als an einer Preſſe ohne dieſen Apparat. Man kann ganz bequem ſtündlich 800—1200 Folien-Prägungen vornehmen. Mit dem Apparat „Folium“ können Goldfolieprägungen, die die gleiche Glanzwirkung wie die Blattgoldprägungen zeigen, mit der oben erwähnten Geſchwindigkeit ohne Schwierigkeit hergeſtellt werden. Geeignet für die Anbringung dieſes Apparates iſt nur das neueſte Modell unſerer Preſſen V und PF, da nur dieſe beiden Preſſen mit Heizung verſehen ſind, die unbedingt erforderlich iſt.

J. G. SCHELTER & GIESECKE
LEIPZIG



Roman-Einband in handgemacht Künstler-Papier aus der Kunstwerkstätte von J. P. Bachem, Köln

Reproduktion in Buchdruck
von J. P. Bachem, Akzidenz- Kunst- und Buchdruckerei, G. m. b. H., Köln

Durch das am 21. November erfolgte Hinscheiden des Herrn

HEINRICH WAGNER

in Firma H. Wagner & E. Debes, Leipzig

hat unser Verein einen schweren Verlust erlitten. Der Verewigte, der seit Begründung unser Mitglied war, hat stets das lebhafteste Interesse an unseren Bestrebungen genommen und dies auch durch vielfache ehrenamtliche Mitarbeit betätigt: seit 1899 im Verwaltungsausschuß, dessen 2. und später 1. Vorsitzender er war, und von 1900–1919 auch im Vorstand, innerhalb dessen er seit 1902 den verantwortungsvollen Posten des 1. Schatzmeisters bekleidete. 1899–1901 war er Mitglied der Kommission für die Pariser Weltausstellung.

Für alle seine Treue und Förderung sind wir ihm zu unauslöschlichem Dank verbunden, und werden seiner stets in Ehren gedenken.

Der Vorstand
des Deutschen Buchgewerbevereins

Dr. L. Volkmann
1. Vorsteher

Curt Richter
Verwaltungsdirektor

Archiv für Buchgewerbe und Graphik

Begründet von Alexander Waldow

Band 58 * September-Oktober * Heft 9/10

Religion und Buchgewerbe

Rundschau

Besprechungen * Berichte

*

Gesamtleitung: Carl Ernst Poeschel
Schriftleitung: Dr. phil. Herbert Hauschild * Verantwortlich für den Inseratenteil: Direktor Curt Richter, sämtlich in Leipzig.
Künstlerischer Beirat: Lucian Bernhard, Berlin * C. O. Czeschka, Hamburg * F. H. Ehmcke, München * O. H. W. Hadank, Berlin
Rudolf Koch, Offenbach * Emil Preetorius, München * Hugo Steiner-Prag, Leipzig * Walter Tiemann, Leipzig * E. R. Weiß, Berlin
Papier der Patentpapierfabrik zu Penig, geliefert durch Ferd. Flinsch, Leipzig. * Druck von Poeschel & Trepte, Leipzig.
Buchbinderarbeit von der Leipziger Buchbinderei-A.-G. (vorm. Gustav Fritzsche), Leipzig.

Leipzig * Verlag des Deutschen Buchgewerbevereins

In den Deutschen Buchgewerbeverein

wurden im Monat August 1921 als Mitglieder aufgenommen:

1. Fritz Ludwig Amberger, Graphiker, Wiesbaden.
2. Deutsche Offset-Maschinen-G. m. b. H., Leipzig.
3. Otto Eckert, Maschinen und Bedarfsartikel für Buchbindereien, Leipzig-R.
4. Fritz Frei, i. Hause Buchdruckerei B. Heller, München.
5. Edgar Gottwald, Buchhandlungsgehilfe, i. Hause A. Weigel, Leipzig.
6. Georg Hartje, künstl. Leiter der Fa.: A. Sprave, Dortmund.
7. Dr. Hellmuth von Hase, i. Fa.: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
8. Georg Hillebrand, Buch- und Steindruckerei, Duisburg.
9. Alfred Krüger, i. Hause Klinkhardt & Biermann, Leipzig.
10. Hanns Kuhlmann, i. Hause K. Thienemanns Verlag, Stuttgart, ab 1. Jan. 1922.
11. Leopold Moltke, Maler und Graphiker, Breslau.
12. Martin Müller, Buchhandlungsgehilfe, Berlin-Schöneberg.
13. Norddeutscher Lloyd, Abteilung R., Bremen.
14. Walter Reigbert, Graphiker, Nürnberg.
15. Gerhard Roether, i. Fa.: Eduard Roether, Buchdruckerei G. m. b. H., Darmstadt.
16. Erich Scheel, Leipzig.
17. J. G. Schelter & Giesecke, Leipzig.
18. Siegfried Schneider, i. Hause Joh. Ambr. Barth, Leipzig.
19. H. Sperling, Großbuchbinderei, Berlin.
20. M. Wagner, Buchhandlungsgehilfe, i. Hause Verlagsanstalt Alex. Koch, Darmstadt.
21. Richard Waltke, i. Fa.: Konstanzer Bücherstube, Kommandit-Ges., Konstanz.
22. Dipl.-Ing. Will. Weber, Graphiker, i. Hause Walter Seifert, Verlag, Heilbronn a. N.
23. C. Weegmann, i. Fa.: Stuttgarter Buchdruckerei, G. m. b. H., vorm. Chr. Fr. Cottas Erben, Stuttgart.
24. Ferdinand Zöllner, i. Fa.: Burgverlag Richter & Zöllner, Wien.
25. Arthur Zschunke, Buchdruckerei, Wilsdruff.

Im September 1921:

1. Erwin Toku Bälz, Ludwigsburger Werkstätten, Ludwigsburg b. Stuttgart.
2. Albin Beyer, Maler und Zeichner, Königsberg i. Pr.
3. Julius Bischoff, Sinsheim (Elsenz) Baden.
4. Paul Bräuner, i. Hause H. Haessel, Verlag, Leipzig.
5. Max Bühler, Buchdruckerei, Zürich.
6. Deutscher Werkbund, Berlin.
7. A. Frank, i. Fa.: Gebrüder Frank, Mannheim.
8. Hugo Geißler, Maler und Graphiker, Tuttlingen (Württemberg).
9. Dr. Hermann Golf, Saalfeld a. d. Saale.
10. Max Gründling, i. Hause Deutsche Wanderbuchhandlung, Leipzig.
11. H. Hauser, Schriftsetzer, Sinsheim (Elsenz) Baden.
12. Richard Heyer, Papierhandlung, Greiz.
13. Fritz Hirschmann, Hannover.
14. Hermann Huiske, Kunstmaler, Eberswalde.
15. Bruno Kehrwieder, Berlin.
16. Gebrüder Kühn, Buttstädt.
17. Johannes Lautenschläger, Viernheim (Hessen).
18. Werner Lehmann, i. Fa.: Deutsche Wanderbuchhandlung, Leipzig.
19. Carl Felix Litthauer, i. H.: Junckers Buchhandlung (Karl Schnabel), Berlin.
20. Willy Lorenz, Buchbindermeister, Ronneburg (Thüringen).
21. Biro Miklos, i. Fa.: Globus, Druckerei und Kunstanstalt A.-G., Budapest.
22. Wilhelm Pollmann, Hamburg.
23. Hannes Röhr, Charlottenburg.
24. Dr. Paula Schnirch, i. Hause Dürr & Weber m. b. H., Leipzig.
25. Kurt Walter Seidel, Graphiker, Berlin W 15.
26. Hans Tenzer, i. Hause Georg Thieme, Verlagsbuchhandlung, Leipzig.
27. Paul Otto Tolksdorf, techn. Angestellter der Reichsdruckerei, Berlin.
28. Dragan Tomljenović, Graphisches Fachgeschäft, Zagreb.
29. Josef Werner, Budapest.
30. Gertrud Zacharias, Werkstatt für Bucheinbände, Hamburg.

Leipzig, im Oktober 1921.

Die Geschäftsstelle des Deutschen Buchgewerbevereins

Curt Richter, Verwaltungsdirektor

Archiv für Buchgewerbe und Graphik

Band 58 * September-Oktober * Heft 9/10

Das künstlerische Bedürfnis in der protestantischen Religionsgemeinde

Betrachtungen zur Ausstellung Neuer kirchlicher Kunst, Leipzig 1921

Von Pastor Holstein, Leipzig

Es ist kein Zweifel: die evangelische Kirche muß, bei Frage des Seins oder Nichtseins, ihren obrigkeitlichen Charakter ablegen, und sich ihres bisher allzu submissen Gebarens gegenüber dem Staate und seinen Sünden begeben. In diesem Punkte sind sich Freunde und Feinde der Kirche ziemlich einig. Die Kirche muß wieder religiöse Gemeinschaft werden, die also unter Umständen einmal ihre Kraft und ihren Segen in starkgeistiger Opposition gegen den Staat und seine innere und äußere Politik bewähren könnte.

Seltsam: wahre Volkskirche kann sie uns sein oder vielmehr werden, wenn sie event. gegen den Volksstaat auftreten kann, so wahr geistig-sittliche und politisch-materielle Interessen immer wieder sich kreuzen werden.

Daß die Kirche vom obrigkeitlichen Charakter loskommt, geht äußerlich schneller als vielleicht manchem lieb ist, nämlich durch Trennung von Kirche und Staat, durch Herrschaft kirchen- und religionsfeindlicher Parteien und durch allerlei Vergewaltigungen, denen die Kirche somit preisgegeben ist. Durch das Gesetz der Trägheit, oder vielmehr durch die selbstverständliche Nachwirkung des Herkommens wird freilich die Kirche noch eine ganze Weile ohne weiteres obrigkeitlicher Schätzung begegnen, deren Schwinden ist aber nur eine Frage der Zeit.

In ihrem Einfluß geschwächt, ihrer Mittel zum großen Teile beraubt, würde sie dann einsam dastehen — bis jemand auf sie aufmerksam würde, der sie brauchen könnte. Dieser Jemand ist — das Kapital. Die Kirche in Abhängigkeit vom Geldsack, ganz wie in Amerika! Die Folgen davon für das deutsche Geistesleben sind nicht auszudenken. Auch der schlimmste Feind der Kirche kann sie nicht wünschen.

Nein, was die evangelische Kirche an behördlichem Schutz und Charakter verliert, das muß sie an Anziehungskraft durch volksgemeindliches Wesen gewinnen. Dazu ist, in viel höherem Maße als man sich das gewöhnlich vergegenwärtigt, nötig, daß die Kirche alle ihre Möglichkeiten, ästhetisch zu wirken, als Aufgaben geistiger Führerschaft erkennt, anerkennt und tatkräftig in Angriff nimmt. Entweder dies — oder englisch-methodistische sowie amerikanisch-sentimentale Reklame: was wird

der deutschen Kirche lieber sein? Ein Drittes gibt es nicht, denn Liebestätigkeit ist kein „Aushängeschild". Nur Werbung durch kulturelle Wirksamkeit ist einer Kirche von der Würde und der ehrenvollen Tradition wie der evangelischen in Deutschland angemessen, dieser Pflicht kann sie sich, ohne schweren Anklagen zu begegnen, nicht entziehen.

Die Kunst, nicht für Geld geboten, überbrückt Standesklüfte und Klassengegensätze, sie ergreift die Menschen gleichsam von außen und führt sie innerlich zusammen, so seit den Zeiten der griechischen Tragödie bis zu den Tagen Richard Wagners und den unsern. Freilich nur die jeweils aus der Zeit selbst geborene Kunst wirkt diesen Dienst, alle bloß altertümelnde Kunstübung, alle historische Kunst ist eine literarisch-archäologische Angelegenheit der Gebildeten, dem Instinkt des Volkes ist sie ohne weiteres fern und fremd.

Nicht wolle die Kirche die gesamte Kunst tendenziös gängeln oder bevormunden. Aber sie bilde Organe aus, d. h. Menschen und Institutionen, die auf der Höhe der Bildung der Zeit stehen, und die der Kirche den Zustrom der Kunst sichern. Das wird um so leichter sein, da doch die Kirche auch seelsorgerliche Pflichten gegenüber den Künstlern hat, die ihr angehören. Pflichten, die sie besser zu erfüllen lernen müssen wird als bisher.

Diesem Aufgabenkreis dient die Leipziger Ausstellung für moderne kirchliche Kunst. Den Gemeinden sollen ihre bedeutendsten Künstler in Werken biblischen oder kirchlichen Gehaltes bekannt gemacht werden. Bei der Auswahl war also das Richtunggebende, in die Zukunft Weisende gegenüber dem Hergebrachten, Bekannten und wesentlich Retrospektiven klärend ins Licht zu stellen. Auszuschließen war alles grundsätzlich Katholische oder Theosophische. Wir haben uns bemüht, nach allen drei Seiten hin die Grenzen nicht engherzig zu ziehen, und doch ein einheitliches Bild der typisch-*gegenwärtigen*, als protestantisch zu bezeichnenden Kunst zu geben, soweit wir hochwertige Werke zusammenbringen konnten.

Wir durften um so mehr weitherzig sein, als uns auch grundsätzlich daran liegen mußte, gewisse Techniken in Proben vorzuführen, die sich für protestantische Kirchen eignen, dort aber noch nicht verwendet worden sind, so daß wir also Objekte hereinnehmen mußten, deren gegenständlicher Gehalt, formal und sachlich, sonst in den Rahmen „evang.-kirchlich" nicht wohl passen, das werden nicht nur die Glieder der Kirchengemeinde sondern die Künstler selbst fühlen.

Ich denke hier an die Mosaikkunst, gewisse Arten der Glasmalerei und den modernen Holzschnitt. Aber wir *durften* nicht an all dem vorübergehen, es war nötig, fast eher als die sachliche die technische Schau möglichst vollständig oder wenigstens reich zu gestalten.

Wenn nur die Künstler merken: die Kirche streckt uns die Hand entgegen, hier ist Verständnis da; und wenn die Gemeinden sagen: Wie schön und herrlich könnte manches derartige unsere Kirche, unser Haus schmücken — wenn es etwa dies und das so und so darstellte.

Dann werden unsere Künstler gern auf Wünsche und Aufträge eingehen, werden geübter in kirchlichen Formen der Kunstübung werden, und werden so in ihrer Weise immer bessere Verkünder der Wahrheiten unseres Glaubens werden.

Die religiöse Grundstimmung in der Graphik unserer Zeit

Von Dr. Oskar Beyer, Leipzig

Immer noch gibt es Kunstbeurteiler, die das Inhaltliche eines Kunstwerks für belanglos halten gegenüber den technischen Qualitätswerten, und die damit etwas besonders Kluges zu sagen glauben. In Wahrheit hat sich diese Meinung, die die Zeitwahrheit des Impressionismus war, schon lange überlebt, sie hat sich als unhaltbar erwiesen und ihre Einseitigkeit und Begrenztheit beginnt auch schon solchen immer offensichtlicher zu werden, die viele Jahre ihres Lebens hindurch auf sie geschworen haben. Wir haben einzusehen gelernt, daß es keineswegs genügt, ein Kunstwerk nur als eine artistische Angelegenheit zu betrachten, daß noch andere Faktoren mitsprechen, die die formale oder farbliche Gestaltung beeinflussen, ja daß die Kunstwirkung eine um so stärkere sein kann, je weniger ein Werk um seiner selbst willen (im artistischen Sinne!) geschaffen wurde. — Einer von diesen Faktoren ist das, was man als das „Inhaltliche" am Kunstwerk anzusprechen pflegt. Daß man das „Inhaltliche" überhaupt aus dem Organismus eines Kunstwerks herauszulösen gewagt hat (was natürlich nur als gedankliche Operation gelingen konnte) scheint mir allerdings ein bedenkliches Zeichen für die Kunstgesinnung der Zeit zu sein, in der dies überhaupt möglich war. Das entspricht jenem Geist der Kunstphilologie, den wir Jüngeren zu bekämpfen haben überall, wo er, wie in diesem Falle, dem Lebensnerv der Kunst schädlich zu werden beginnt. —

Die Frage nach dem Wesen religiöser Kunst, auf die uns unser heutiges Thema hinleitet, ist sehr eng verknüpft mit dem Gegenstands-Problem in der bildenden Kunst. Wir verstehen unter „religiöser Kunst" in den meisten Fällen tatsächlich eine bildliche Gestaltung religiöser, d. h. vor allem biblischer oder sonstiger mythologischer „Motive". Und doch ist heute schon soviel klar, daß das „religiöse Motiv" durchaus nicht notwendig auch schon den spezifisch religiösen Kunstwert eines Bildes zu garantieren braucht. Es gibt nämlich Werke, die wir ohne Zaudern als „religiös" bezeichnen, obwohl das Dargestellte nichts mit biblischen oder kirchlichen Vorstellungen zu schaffen hat (man denke z. B. an Bilder Millets), und es gibt Darstellungen christlicher Szenen, die so leer und glatt und äußerlich sind, daß wir sie nie als religiöse Kunstwerke bezeichnen würden (man denke an Plockhorst oder H. Hofmann). In diesen Jahren dämmert die Ahnung, daß das Problem der religiösen Kunst tatsächlich ein Problem bedeutet, und zwar ein äußerst schwieriges und wichtiges, und daß es kaum erst erkannt und begrifflich bezeichnet, geschweige denn daß es irgendwie gelöst ist. Man beginnt zu ahnen, daß innerhalb des religiösen Kunstgebietes die Gesinnung (des Künstlers, sowie auch des Betrachters und Beurteilers) eine wesentliche Rolle spielt, und daß die Gesinnung entweder die Wahl des Inhaltlichen, oder die Auffassungsweise, oder beides zugleich bestimmt; daß sich jedoch der Mangel einer Gesinnung nirgends schwerer rächen wird als gerade hier.

Die Jahrzehnte des Impressionismus, der die letzte und extremste Folgeerscheinung des naturnachahmenden Prinzips bedeutete und für den ausschließlich „Qualitätsfragen", d. h. rein artistische



Werte, entscheidend waren, sind abgelöst worden durch eine Kunstbewegung, die alles eben noch in Blüte und Geltung Stehende in denkbar schroffster Form zu verneinen begann. Das Kunstproblem wurde plötzlich aus einer Netzhautangelegenheit zu einer innerlich-seelischen Angelegenheit. Ein solcher Wechsel konnte nicht leicht sein, ja er konnte sich nur unter schweren Erschütterungen und in krisenartigen Formen vollziehen. Die krampfartige Ekstase vieler neuer Werke spiegelt nicht allein die Verworrenheit einer politischen und geistigen Übergangsperiode, sondern ist nicht minder als Folge jener plötzlichen und gewaltsamen Umschaltung des künstlerischen Bildetriebes zu verstehen, der sich der Aufgabe gegenüber sah, schöpferisch von innen her zu produzieren, anstatt, wie noch eben erst, Reizbilder äußerer Gegenstände zu reproduzieren. – Bezeichnend für das neue Wollen und Können ist nun vor allem, daß neben der Formfrage eben die Gesinnungsfrage für die Kunst entscheidende Bedeutung gewonnen hat. Das Technisch-Artistische hat dem neuen Maler keine selbständige Bedeutung mehr und spielt ihm in nicht höherem Maße, wie dem Handwerker die Kenntnis und Beherrschung des Materials, mit dem er arbeitet, d. h. also, es ist nicht mehr, als ein Mittel zum Zweck, nicht aber der Zweck selber. Uns muß in diesem Zusammenhange vor allem die Gesinnungsfrage interessieren, da sie mit dem religiösen Kunstproblem der Gegenwart aufs engste zusammenhängt. Das Gesinnungsmäßige des „Expressionismus" läßt sich nun vielleicht am besten so beschreiben, daß man sagt: der heutige Künstler sieht sich zu einer (formalen oder farblichen) Symbolik seiner Innenzustände, seiner Gefühle und Erlebnisse gedrängt, infolgedessen ist sein gesamtes Schaffen tatsächlich abhängig von seiner „Gesinnung" und Weltanschauung, von der besonderen Eigenart seiner geistigen Anlagen. Deshalb muß ihm das Inhaltliche, das „Bildmotiv" auch wieder außerordentlich wichtig sein, denn er malt und meißelt ja nicht im Blick auf das (plumpe oder verfeinerte) Vergnügen anderer, sondern er legt Bekenntnis ab, das aufs engste mit seinem geistigen Sein verwachsen ist.

Man könnte glauben, daß bei solcher Bewandtnis alle Vorbedingungen für eine religiöse Kunst erfüllt seien, besonders wenn man sich der Überfülle biblischer Schöpfungen erinnert, die uns die letzten Jahre gebracht haben. Indessen kann der Tieferblickende durch diese Fülle nicht beirrt werden, – ihm beweisen Ausstellungen moderner „religiöser" Kunstwerke oder die Abbildungen des Hartlaubschen Buches über Religion und Kunst immer und immer wieder, daß es ein grober Irrtum wäre, wenn man glauben wollte, wir hätten heute schon wieder eine wahre religiöse Kunst. Allerdings gilt es auch zu beachten, daß in gleichem Maße wie es nicht nur eine einzige Religionsform gibt, auch das durch die Bezeichnung „Religiöse Kunst" Erfaßte keineswegs eine einheitliche und eindeutige Größe sein kann. Aus diesem Grunde sagen wir vorsichtshalber: so weit von den neuen Künstlern christlich-biblische Motive gestaltet werden, gelingt nur ganz selten einem eine Arbeit, die in diesem christlich-biblischen Sinne als „religiös" bezeichnet werden darf. Eine christlich-biblische Malerei gibt es heute nicht mehr, ja es kann sie nicht geben, einmal, weil das Christentum heute nicht mehr Volksreligion, d. h. die die Gesamtheit des Volkes geistig durchdringende und bindende Macht ist, und dann, weil die neuen Künstler nur ganz selten aus spezifisch „christlichen" Motiven, aus einer ausgesprochen christlichen Gesinnung heraus sich zur Gestaltung biblischer Stoffe gedrängt sehen. Die Religiosität der Künstler ist heute entweder „Flucht ins Seelische und Transzendentale aus Angst, im Materiellen zu ersticken", oder sie ist eine freischwebende philosophische

Religiosität, die vorläufig keine Bindung an objektive Bekenntnisformen verträgt. Man muß nun allerdings fragen, weshalb die neuen Maler und Graphiker und Plastiker trotzdem geradezu magnetisch immer wieder zur Gestaltung christlicher Szenen und Figuren hingezogen werden. Aber das liegt sehr deutlich zutage: denn da sie wieder im vollen Sinne Künstler, d. h. schöpferisch Hervorbringende sein wollen, wissen sie auch, daß es unmöglich ist, sich einem einheitlichen Gesamtstil, einer großen originalen Kunstkultur zu nähern, ohne den Besitz mythologischer Bildvorstellungen, an denen sich zugleich formale und farbliche Erkenntnisse realisieren lassen. Die an die Ereignisse des Lebens Christi sich knüpfende Vorstellungswelt hat sich nun, wie man weiß, in denkbar höchstem Grade als bildkräftig erwiesen, und man greift auf dieselbe zurück, weniger, um (wie die Künstler des Mittelalters es getan) seine persönliche christliche Überzeugung zu bekennen (die man nur selten hat), sondern um die Vorteile wahrzunehmen, die einem geistig gerichteten Künstler aus uralten, typisch-geprägten Bildvorstellungen zuwachsen müssen. Damit soll andrerseits auch keinesfalls behauptet werden, die heutigen Künstler stünden der christlichen Lehre ablehnend gegenüber; im Gegenteil, sie ist ihnen sehr sympathisch, nur füllt dieselbe sie geistig keineswegs aus, wie sie den primitiven Maler früherer Jahrhunderte geistig ausgefüllt hatte.

Die Möglichkeit religiöser Kunstwirkungen ist nun allerdings keineswegs auf christlich-biblische Motive beschränkt; wir wissen heute, daß auch eine Landschaft religiös wirken kann, und zwar infolge des Geistes religiöser Natur- und Daseinsauffassung, in dem sie gemalt ist, und wir empfinden religiösen Geist in ägyptischen oder indisch-buddhistischen Werken selbst dort, wo alltägliche Vorgänge dargestellt sind. Jeder, der ein Organ besitzt für den „Geist" einer Kunst und im besonderen für den Geist der neuen Kunstbewegung (soweit dieselbe an starke und aufrichtige Begabungen geknüpft bleibt), muß freilich zugestehen: der Geist, die Grundstimmung derselben ist tatsächlich „religiös". Religiös zwar weniger im Sinne eines unverrückbaren geistigen Besitzes, als vielmehr im Sinne leidenschaftlichen Suchens und Erstrebens. — Hiermit stelle ich keineswegs eine phantastische Behauptung auf, die sich der Nachprüfung entzöge, sondern ich mache nur aufmerksam auf einen Sachverhalt, der sich sowohl an der Kunstabsicht, als an der Kunstverwirklichung des sogen. „Expressionismus" nachweisen läßt. Die Grundabsicht desselben nämlich ist nichts anderes als „Abstraktion", d. h.: Darstellungsaufgabe sind nicht mehr sinnlich wahrgenommene Naturgegenstände, sondern das sinnlich erfaßbare Dasein muß entsinnlicht, zu höherer Bedeutsamkeit hinaufgeläutert, muß in eine von elementaren Formgesetzen beherrschte Ebene hinaufgerückt werden. Diese (bewußte) Wendung von der Sinnlichkeit zum Geistigen, Typischen, Ewigen — ist das nicht ein durchaus religiöser Akt?! Die formale Gestaltung entspricht solchem Streben genau, nicht allein was die mathematisch-objektiven oder die subjektiven Gesetzmäßigkeiten anlangt, die vom Sinnlich-Einmaligen hinwegführen, sondern auch im Hinblick auf die Deformationen, durch die sich viele von den Werken der Neuesten gerade abschrecken lassen. Und doch sind die Deformationen stets das sicherste Kennzeichen schöpferischer, d. h. geistig und religiös lebendiger Zeiten gewesen! Man denke nur daran, zu welcher „unnatürlichen" Länge die gotischen Künstler zugunsten geistigen Ausdrucks ihre Gestalten auseinanderzogen. Und nicht zuletzt die Farbe, deren Leuchtkraft und Ungebrochenheit seit Jahrhunderten nicht so groß gewesen ist wie in unseren Tagen, und deren tiefe Gefühlswerte und wundervolle Eignung für religiösen Gefühlsausdruck erstaunlich offenbar wird.

Die Verengung unserer Betrachtung auf das Einzelgebiet der heutigen Graphik läßt sich nach dem Vorherigen leicht vollziehen, und es brauchen nur noch wenige Worte gesagt zu werden, um ihre Situation zu beleuchten, soweit dieselbe mit der religiösen Kunstfrage zusammenhängt. Man kann hier die Beobachtung machen, daß religiöse Motive am häufigsten von heutigen Graphikern gestaltet werden, woraus man indessen nicht schließen darf, daß die graphischen Ausdrucksmittel der Äußerung religiöser Gefühle und Stimmungen grundsätzlich günstiger wären als die der anderen Kunstgebiete. Einen gewissen Vorzug innerhalb des Gesamtgebietes der neuen Malerei scheinen sie mir allerdings doch zu besitzen insofern, als, infolge starker Linien- und Schnittflächenwirkung, der Ausdruck religiöser Stimmung viel leichter und häufiger gelingt als wie im farbigen Bilde, weil es sehr wenige Maler gibt, für die die Farbe ein Mittel zur Versinnlichung religiöser Empfindungen ist. Ferner erweisen sich graphische Techniken als besonders geeignet dann, wenn es sich, wie es bei biblischen Gegenständen häufig der Fall, um zyklische Gestaltung eines bestimmten Themas handelt, also z. B. um Passionsdarstellungen. Aber der eigentliche Grund für das Vorherrschen religiöser Graphik ist ein außerordentlich einfacher: die Graphik ist das weitaus aktuellste Kunstgebiet der Gegenwart (und zwar aus Gründen, die wir hier nicht aufzuzählen brauchen), ja, man könnte fast behaupten, nur in der neuen Graphik findet der Geist unserer Zeit seinen vollen, restlosen Ausdruck.

Die religiöse Grundstimmung der heutigen Kunst wird am eindringlichsten und häufigsten tatsächlich auf dem Gebiet der Graphik offenkundig. Hier müßte man Meisternamen nennen, wie Schmidt-Rottluff, Barlach, Heckel, Eberz, Kokoschka, Dülberg; aber außer solchen sind zahllose andere am Werk, von denen so mancher vielleicht nicht leichter wiegt. — Bedenklich bleibt bei alledem nur dieses, daß die neue Graphik noch keine Angelegenheit des Volkes geworden ist, sondern noch immer sich an die „Intellektuellen", die Sammler und Ästheten wendet, ja infolge der heutigen geistigen und wirtschaftlichen Kulturlage zu wenden sich gezwungen sieht. Dieser Zustand muß einmal überwunden werden, denn wenn es der Sinn irgendeiner Kunst ist, sich unmittelbar an das Volk zu wenden, so ist es der der Graphik. Wird diese anderweitig verwendet und ihrer ursprünglichen Bestimmung auf die Dauer entzogen, so kann das nur verhängnisvolle Folgen haben. Und gerade dann, wenn sie, wie heute, wieder Träger und Vermittler religiöser Vorstellungen werden will, ist es um so mehr ihre Aufgabe, die Verbindung mit der Gesamtheit des Volkes zurückzugewinnen. Allerdings wird ihr dies vermutlich erst dann gelingen können, wenn unser Volkstum wieder organische Einheit wird, d. h. eine Einheit, deren Bindung durch geistige und religiöse Mächte erfolgt.





Das künstlerische Wirken des E. P. S.

Von Dr. Walter F. Schubert, Berlin

Die letzten Jahre haben uns ein gewaltiges Anschwellen der gebrauchsgraphischen Flut gebracht. Krieg und Revolution sind gute Nutznießer der Werbemöglichkeiten von Bild und Schrift gewesen. Handel und Industrie haben, alle Schwierigkeiten und Teuernisse in frohem Aufwärts überwindend, ihr graphisches Werbewirken in vollem Umfange wieder aufgenommen. Immer neue Kreise erschließt sich die Zweckkunst. Dem aufmerksamen Beobachter der neudeutschen Gebrauchsgraphik war es nicht entgangen, daß auch die Kirche immer wieder zage Versuche machte, sich die Nutzgraphik für ihre Zwecke zu verpflichten. Allein es blieb bei Einzelleistungen: da ein Haussegen, dort ein Konfirmationsschein oder ein Plakat. Seit zwei Jahren zeigt sich im deutschen Osten eine planmäßige kirchlich-künstlerische Aufbauarbeit, geschlossenes Streben zur Höhe, zielbewußtes gebrauchsgraphisches Werben, gebunden und gekennzeichnet in den drei Buchstaben E. P. S. (Evangelischer Preßverband für Schlesien).

Was alle Werbemittel des E. P. S. eint und über alle gleichstrebenden Einzelversuche hinaushebt, ist ihre volkstümlich schlichte und zugleich reiche Sprache und weiterhin das überlegte und zielsichere Vorgehen auf breiter Front. Wer für Luxusbars und Modeparfüms wirbt, kann sich Absonderlichkeiten und Seilkunststückchen leisten; nicht aber, wer in der Kleinstadt oder auf dem Lande das Volk anredet, wer Mann und Weib und Kind aus dem Alltag befreien und ihnen den Weg zur Kirche weisen will. Es ist genau so verkehrt, mit dem süßen Gesäusel öliger Kitschigkeit, wie mit den schreckhaften Grimassen eines mißratenen Expressionismus ein solches Beginnen in die Wege zu leiten. Eine schlichte, kernige, kraftvolle Bildhaftigkeit, die ihn ableitet vom grauen Alltag, die ihn emporhebt zur sonnigen Frohstimmung eines Feiertags, die an Gewohntes anknüpft und es festlich gestaltet, die ganz unmerklich Kindheitseindrücke aufgreift, kirchliche Bedürfnisse und religiöses Empfinden mit künstlerischem Wollen und Können zu verbinden weiß: das ist es, was das Volk bewegt und packt. Und das ist die Sprache des E. P. S.

Es bleibt das Verdienst des Geschäftsführenden Direktors dieses Verbandes, des Pastors Schwarz, daß er nicht mit halben Schritten, mit unsicherem Tasten da und dort begann, sondern daß er mit sicherem Blick und in klarer Erkenntnis des Endziels den rechten Mann an die rechte Stelle zu setzen wußte und daß er ihm volle Freiheit des Schaffens sicherte. Als er sich Hannes M. Avenarius zum Künstlerischen Beirat gewann, den Sohn der schlesischen Berge, gab er der neudeutschen kirchlichen Bedarfsgraphik Halt und Richtung. Denn dieser Künstler, der bereits vor Jahren einer kleinen Landkirche jene wundervolle Bergpredigt geschaffen hatte, die sein zeichnerisches Können so bedeutungsvoll offenbarte, und in dessen graphischem Wirken ein tiefreligiöser Sinn waltet, war durch seine Vertrautheit mit den technischen und kaufmännischen Notwendigkeiten der Drucksachenherstellung in hervorragendem Maße geeignet, ein so wichtiges und verantwortungsvolles Amt zu bekleiden. Sein ehrliches, fröhliches und tätiges Bekennertum, das die Kirche als wahre Volksgemeinschaft betrachtet, sein Ringen nach künstlerischer Qualitätsarbeit, begegneten sich aufs glücklichste mit dem Streben des E. P. S., für eine gesunde Atmosphäre im öffentlichen Leben

zu sorgen. Es wurde eine Beratungsstelle in künstlerischen Fragen eingerichtet, alles Briefmaterial künstlerisch durchgestaltet, durch Herausgabe künstlerisch wertvoller Blätter, so von Haussprüchen und kirchlichen Scheinen, praktische Arbeit auf dem Boden volkstümlicher Kunst geleistet und endlich der gesamte reiche Drucksachenbedarf eines solchen Werbeunternehmens auf die Höhe der drucktechnischen Vollkommenheit gebracht, die sich nach Maßgabe der verfügbaren Mittel und unter Berücksichtigung eines möglichst großen Absatzes irgend erreichen ließ. Ein planmäßiger Werbefeldzug trug eine Fülle guter Drucksachen – Einzelblätter, Bücher und Broschüren – in Stadt und Land. Ihm verdanken wir eine ganze Reihe von Schriften und Schriftchen, die trotz – oder besser wegen – ihres volkstümlich niedrigen Preises bibliophile Kabinettstückchen darstellen, an denen jeder wahre Bücherliebhaber, dem nicht der Preis, sondern die künstlerische Qualität das entscheidende ist, seine helle Freude haben darf. Ich nenne hier nur die 1920 am Ort des Erscheinens frei verteilte Geschichte der evangelischen Kirchengemeinde Anhalt O./S. (mit einem lose beigefügten, als Wandschmuck gedachten Jubiläumsblatt, einer Originallithographie von Avenarius), das vom Künstler mit reichem Bildschmuck versehene und dennoch für M. 4.50 erhältliche Werk „Die evangelische Kirche Oberschlesiens" und endlich den mit zwölf Scherenschnitten von Marie Louise Kaempffe geschmückten, mit Versen von Martha Große und mit alten Weisen durchzogenen, von Avenarius geschriebenen und graphisch belebten Geschenkband „Maria und das Jesuskind", den der E. P. S. 1920 für den billigen Preis von M. 17.– herausbrachte.

Es sind das nur Schöpfproben aus dem Wirken einer Organisation, der die neudeutsche Gebrauchsgraphik so viele Anregungen verdankt und die umgekehrt diesen stark strömenden Quell so trefflich ihren Zielen dienstbar zu machen weiß. Der zur Verfügung stehende Raum macht es mir unmöglich, auch noch auf die nicht gebrauchsgraphischen Verlagserzeugnisse des E. P. S. einzugehen, auf die in das Bereich der „freien" Graphik fallenden Einzelkunstblätter, die Avenarius in seinen kargen Mußestunden entworfen hat und durch diese Vermittlung als Wandschmuck zu äußerst wohlfeilen Preisen vertreiben läßt. So kam 1919 für M. 20.– eine Originallithographie von köstlicher sonniger Fröhlichkeit als Weihnachtsblatt heraus, die jedem Arbeits- und Wohnzimmer zu dauernder Zierde gereicht. Später folgten tiefreligiös empfundene Darstellungen aus der Heiligen Geschichte.

Daneben flatterte ein fröhlicher Reigen gebrauchsgraphischer Gelegenheitsdrucke in die Welt hinaus: Flugblätter, Konfirmationsscheine, Programme für die von der Theaterzentrale des E. P. S. veranstalteten Gemeindeabende und Kirchenkonzerte. Alles, auch das knappste Blatt, ist getragen von jener Freude am Werk, jener Liebe zum Kleinen und Kleinsten, die alle Arbeiten dieses neudeutschen Kleinmeisters durchströmt. Das ist Kunst, wie sie das Volk versteht und liebt! Widersinnig ist es, ihm das ekstatische Gestammel der großen Mitläuferschar des Expressionismus als die wahre, neue und allein seligmachende Kunst aufzudrängen. Sehr bezeichnend ist der Erfolg, den der E. P. S. mit seinem neuesten Konfirmationsschein nach dem Entwurf von Avenarius errang. Mit bunten und mit expressionistischen Erzeugnissen zusammen legte man diesen holzschnittderben, klaren Schwarz-Weiß-Druck den Konfirmanden zur Auswahl vor, und sie entschieden sich für ihn. In vierzehn Tagen war die ganze Auflage von zehntausend Stück restlos vergriffen. Weitere Tausenderauflagen tragen das kleine Kunstblatt in immer breitere Kreise. Dank seiner technischen

und finanziellen Fachkenntnisse war es dem Künstlerischen Beirat des Verbandes möglich gewesen, den billigen Preis von M. —.50 für das Blatt anzusetzen. Gute graphische Kunst so wohlfeil als nur möglich ins Volk zu bringen, das ist eben einer der Leitsätze des E. P. S.

Wie Avenarius sein eigenes Schaffen in den Dienst der guten Sache stellte, so war er auch bemüht, Artgenossen für die Mitarbeit im E. P. S. heranzuziehen, die in derselben schlichten, volkstümlichen Art schaffen. In Professor Hanusch, dem hochgeschätzten Lehrer der Zeichenkunst an der Akademie für Kunst und Kunstgewerbe zu Breslau, gelang es ihm, eine Persönlichkeit zu gewinnen, deren ganzes künstlerisches Wirken dem Dienst der Ehrlichkeit und Schlichtheit gewidmet ist, und die aus Herzensdrang und innerer Überzeugung gern eine Verbindung aufnahm, die ihrer Kunst im wahrsten Sinne den Weg unmittelbar ins Volk bahnte.

Noch einen anderen Künstler gleichen Geistes und verwandter Art wußte Avenarius heranzuziehen, einen jungen, ringenden, werdenden, der irgendwo auf dem Lande in stiller Zurückgezogenheit sich seinem Schaffen hingibt und innerlichste Blätter reifen läßt, die (wie die Schöpfungen von Avenarius) den Kernpunkt des deutschen Wesens im Erzählen aufschließen — Ernst Berger —, der dennoch nicht so fernab vom Weltenstrom sich halten konnte, daß nicht das feinspürende Kennertum des Leiters des Dresdener Kupferstichkabinetts seiner wahrgenommen und eine wundervoll durchseelte kleine Bergpredigt des Künstlers in seiner Schatzkammer geborgen hätte.

Indem der E. P. S. so die Kunst ins Volk trägt, indem er wahre, schlichte, deutsche Kunst fördert, die nicht der Auslegung und Überredung bedarf, sondern die unmittelbar zu Herzen geht, deren Werke einen Ehrenplatz in Haus und Familie einnehmen und die oft unter Glas und Rahmen als Wandschmuck ständige Geleiter des Tagewerks von Alt und Jung werden, schafft er sich den günstigen Nährboden für ein glückliches Reifen seiner Saatkeime. Möge sein Vorbild die andern kirchlichen Aufklärungsverbände zu baldiger und umfassender Nachbildung veranlassen: zum Heil für die Kirche und die Kunst!

Der Einband des religiösen Buches

Von Ernst Collin, Berlin-Steglitz

Eine historische Betrachtung über den Einband des religiösen Buches heißt zunächst, vom Einband des Buches überhaupt sprechen. Denn wie im frühen Mittelalter die Büchererzeugung, die manuelle und in den Anfängen auch die mechanische, eine Angelegenheit der Religion oder besser der christlichen Konfession war, so mußte sich auch der Einband auf die Umkleidung religiöser Bücher und die Verherrlichung des Glaubens beschränken. Der religiöse Einband des frühen Mittelalters hat für die heutige Kultur kaum mehr als historische Bedeutung, und so weit sein Wert ein künstlerischer ist, liegt er außerhalb des eigentlichen buchbinderischen Belanges. Die Prachtliebe der früheren Jahrhunderte und das Verlangen, den religiösen Neigungen einen möglichst glänzenden äußeren Ausdruck zu geben, zugleich aber auch die Unkenntnis einer für den Einbandstoff allein bestimmten Schmuckweise brachten es mit sich, daß es für den religiösen Bucheinband zunächst kein buchbinderisches Kunstgewerbe gab, sondern daß sich hier andere Kunstgewerbe

auf ihm auswirken konnten. Die Geschichte des religiösen Einbandes im frühen Mittelalter ist zu bekannt und es ist genügend Licht durch die Arbeiten der Bucheinband-Gelehrten hierüber verbreitet worden, als daß man noch Neues hierzu beitragen könnte.

Wenn wir den religiösen Einband weiter durch die Jahrhunderte verfolgen, dann stellen wir fest, daß noch lange die Entfaltung von Pracht und der Aufwand von Golddruck als das wichtigste Ausdrucksmittel für ihn vorherrschend blieben. Es ist selbstverständlich, daß, sobald der evangelische Glaube zu herrschen begann, auch der religiöse Einband sich von Prunk und Gold abkehrte. Aber wie der alte christliche Glaube, den wir den katholischen nennen, der Kunst des Mittelalters seinen Stempel aufdrückte, und, sie beherrschend, für die Kunstgeschichte unvergängliche Kunstwerte zu schaffen ermöglichte, der evangelische Glaube in der Kunstgeschichte aber nur geringe Spuren hinterließ, so hat auch der Einband des evangelischen Buches für die Buchbindekunst so gut wie nichts bedeutet. Dabei sollen nicht übersehen werden die bemerkenswerten neueren Bestrebungen, das Andachtsbuch der evangelischen Länder Deutschlands von der Geschmacklosigkeit zu befreien, in die es eine gerade hier üppig wuchernde Industrie hineingetrieben hat. Wir schaudern, wenn wir die Gebet- und Gesangbücher sehen, die zwar ein schwarzes Kalbleder würdig umkleidet, auf denen man sich aber scheinbar bemüht hat, das goldgedruckte Kreuz so häßlich wie möglich zu gestalten.

Wenn es der modernen Einbandkunst zuerst schwer wurde, sich auf das religiöse Buch einzustellen, so lag dies wohl im wesentlichen daran, daß die Bücher, die unseren Einbandkünstlern für ihre Arbeit zur Verfügung standen, nur zum geringen Teil religiösen Inhalts oder Charakters waren. Auf dem Büchermarkt, und besonders auf dem Luxusbüchermarkt, herrschen eben nicht die frommen Bücher vor. Und wenn auch die schönen Drucke einzelner Teile der Bibel zahlreich sind, so ist hier der für den Einbandkünstler gegebene Vorwurf nicht so sehr ein religiöser, sondern mehr ein gegenständlicher, durch den Inhalt des Bibelabschnittes gegebener. Man denke nur daran, wie häufig das „Hohe Lied Salomos" in bibliophilem Druck herausgegeben wird, und wie das Verhältnis unserer Zeit zu diesem schönsten aller Dichtwerke weniger das religiöse, sondern mehr das erotische ist.

Es würde zu weit führen, alle beachtenswerten künstlerischen Leistungen in modernen religiösen Bucheinbänden hier aufzuführen. Und es möge lediglich als Beispiel für die Einstellung unserer heutigen Einbandkünstler auf den religiösen Einband von den Arbeiten eines Meisters gesprochen sein, der es auf diesem Gebiet zu Vorbildlichem gebracht hat, und der, offenbar seiner inneren Stimme folgend, dem religiösen Bucheinband ein ganz neues Gesicht gab, das aus der in ihm ausgelösten weihevollen Stimmung und modernem kunsthandwerklichem Gefühl zusammengesetzt ist.

Der Meister ist Otto Dorfner-Weimar, dem wir eine große Reihe mustergültiger Einbände religiöser Bücher verdanken. Beachten wir vor allen Dingen, welche schönen Formen Dorfner der Kreuzesform zu geben versteht, und wie er diese mit immer wieder verblüffend neuen Einfällen in den Rahmen der Verzierung einspannt. Bei dem 1914 entstandenen Einband zur „Heiligen Schrift" (Ausgabe der Reichsdruckerei), der in dunkelblauem Maroquin ausgeführt ist und außer reicher Handvergoldung noch graue und lilafarbige Lederauflagen und vergoldete Silberecken aufweist, ist der Künstler noch in der byzantinischen Sprache des religiösen Einbandes befangen. Er wiederholt das Kreuz recht häufig, und läßt es, eingewickelt in Kreise, Schneckenlinien und

andere Figuren, noch zu keiner einheitlichen beherrschenden Wirkung kommen. Die Linienverbindung zwischen Deckelrändern und der Hauptverzierung erscheint hier mehr als eine Verlegenheitsphrase.

Auch bei dem 1912 entstandenen mausgrauen Samtkalblederband zur „Bergpredigt" drückt Dorfner das Kreuz noch in das Ornament hinein; hier ist allerdings die Umrahmung durch Stempel so geschickt bei aller Einfachheit, daß die ranke Wirkung des Kreuzes gut herauskommt.

Bereits im Jahre 1913 hat Dorfner in einem andern Einband zur „Bergpredigt" (dunkelgraues geglättetes Maroquin mit Handvergoldung) seine Fähigkeit offenbart, den Grundton der Verzierungsweise auf die in die Gesamtverzierung hinüberklingende Kreuzesform zu legen. Das Kreuz dieses Einbandes drängt förmlich in die umrahmenden Linien des Deckels hinein. Diese ganze Verzierung mutet in ihrem Aufbau selbstverständlich an, und darin liegt eben ihre Schönheit. Von dreierlei Art sind die Vergoldewerkzeuge, die der Einbandkünstler hier gebraucht hat. Die geraden Linien sind mit der Linienrolle gedruckt, die Bogen des Heiligenscheins mit dem Bogensatz, und die Punktgrenze des Scheins mit Punktstempeln. Gerade dieser Entwurf beweist, wie bei Dorfner hier die künstlerische Idee aus dem Handwerkszeug Triebkraft und Gestaltung erhielt.

Noch mehr als dieser Einband ist aber der schwarze Oasenziegenlederband zu „Die vier Evangelien" aus dem Jahre 1915 Beispiel einer echten Handwerkskunst. Es ist immer der gleiche Stempel, aus dem Kreuz und Umrahmung gebildet; vielleicht hätte der kleine Bogenstempel, der die einzelnen Glieder der Verzierung verbindet, fehlen können, ohne daß die organische Wirkung des Ganzen darunter gelitten hätte. Auch bei diesem Einband überrascht uns das handwerksmäßig Ungekünstelte der Verzierung. Das Gleiche ist auch der Fall bei dem „Evangelien"-Einband in rotem Ziegenleder, der 1921 entstanden ist. Dieser ist vielleicht der schönste Kreuzeinband Dorfners, weil die einzelnen Schenkel der Figur in ihrer Länge so ausgezeichnet gegeneinander abgewogen sind, weil hier nichts zu viel und nichts zu wenig erscheint. Die Beschränkung auf die gerade Linie läßt nicht zuletzt die edle Wirkung des Ganzen aufkommen. Und das Übereinanderführen der Linien im Mittelpunkt gibt die hier einzig mögliche ornamentale Bereicherung.

Aus demselben Empfinden ist auch das Kreuz gestaltet, auf dem in dunkelgrünes Oasenziegenleder gebundenen Gesangbuch (1915). Auch hier haben wir dasselbe Gefühl für die eindringliche Wirkung der schlichten Form.

Zu den schönsten Einbänden Dorfners gehört der im Jahre 1920 geschaffene blaue Ziegenlederband zu Rilke „Das Marienleben". Der Entwurf ist in zeitlosem Sinne expressionistisch. Architektonische kirchliche Motive sind als Ausdrucksmittel weihevoller Stimmung genommen, die in der strahlenden Kerze ihren äußerlichen und doch wieder innerlichen Höhepunkt findet. Dieser Einband kann als Symbol des modernen religiösen Einbandes betrachtet werden.

Wir brauchen auf dem Einbande keine Heiligenbilder mehr, um unser hingebendes Gefühl an die Religion auszudrücken. Was den Gläubigen einstmals seelisches Bedürfnis war, würde heute wie eine leere, atavistische Geste wirken. Aber wir sind nicht bar der Möglichkeit, unser gesteigertes Empfinden, das in uns sich loslöst, wenn wir ein vom Glauben handelndes Buch in der Hand halten, in dessen Einband zum symbolischen Aufklang zu bringen. Wir bauen mit der sicheren und

fühlenden Hand des Buchbinder-Vergolders aus Goldlinien ein zum Himmel strebendes Gebilde auf, das unsere Herzen und Blicke in die Höhe hebt, wo das Licht der himmlischen Liebe und des Glaubens leuchtet. Oder wir stellen das Kreuz auf den Einband, zeigen es bald wie eine schwere Last, die aus Kettengliedern geschweißt sein mag, bald als ein edles, kühn sich emporreckendes lichtumstrahltes Wahrzeichen, ein Wahrzeichen des unfaßbaren Überirdischen und zugleich unserer kreuzesbeschwerten Seelen, die sich immer wieder am Unendlichen emporrichten . . .

Zur religiösen Psychologie orientalischer Schriften

Von Dr. Rodenberg

Friedrich Schleiermacher hat in seinen „Reden über die Religion an die Gebildeten unter ihren Verächtern" vom Jahre 1799 die Religion nach ihrem universalen, überkonfessionellen, kosmischen Wesen dargestellt. „Ihr Wesen ist weder Denken noch Handeln, sondern Anschauung und Gefühl", heißt es in der zweiten Rede. Religion ist also Erlebnis. Ein Erlebnis aber läßt sich nur schildern, nicht definieren. So gipfeln auch Schleiermachers Ausführungen in einer Schilderung des religiösen Erlebnisses.

Aber ist nicht auch das Wesen der Kunst Erlebnis? Ist nicht religiöses und künstlerisches Erlebnis dasselbe? Wenn Schleiermacher in derselben Rede sagt: „Was in der Tat den religiösen Sinn anspricht in der äußeren Welt, das sind nicht ihre Massen, sondern ihre Gesetze," gilt das nicht ebenso für den künstlerischen Sinn? Oder wenn er an einer anderen Stelle davon spricht, daß der Mensch „durch irgendeinen elektrischen Schlag gleichsam aus sich herausgehoben und auf den höchsten Gipfel desjenigen gestellt wird, was er sein kann", wer möchte leugnen, daß dieselben Worte auch auf den Künstler angewandt werden können?

Religion und Kunst schöpfen aus demselben Urquell, beide sind ihrem Wesen nach universal, kosmisch, sie sind reziproke Ausdrucksweisen für ein und dasselbe. Sie wurzeln im Zeitlosen und in der Anschauung des Zeitlosen. Beiden gemeinsam ist die Abkehr vom Zeitlichen, Materiellen, jener Pessimismus, nicht als Weltanschauung, sondern als Grundstimmung, wie er in ihren höchsten Schöpfungen zutage tritt; ich erinnere an den Buddhismus und an Dürers Melancholie.

Religion oder Kunst ist die angeborene schöpferische Urkraft im Menschen, die innata vis poetica, wie ich sie nennen möchte, die im Geringsten nur ganz selten wie das Licht auf dem verglimmenden Docht aufspringt, bei dem Größten aber die verzehrende Flamme ist, die uns alle in ihren Lichtkreis zieht.

Das Mittelalter des Abendlandes ist gekennzeichnet durch den Kampf zwischen dem Zeitlosen, wie es in dem bekannten Satze Augustins (Konfessionen 1, 1) „Fecisti nos ad te et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te" seinen klassischen Ausdruck findet, und dem Zeitlichen. Das ausgehende Mittelalter drängt zur Entscheidung. Was der Arbeit der Gelehrten nicht gelingt, vollbringt die geniale Tat Luthers; die klare Scheidung der religiösen von der bürgerlichen Welt ist erreicht: „Gebt dem Kaiser, was des Kaisers ist, und Gott, was Gottes ist." Zwar soll das religiöse Leben das bürgerliche Leben noch in allen seinen Beziehungen regeln, aber Religion

und Wissenschaft (als die höchste Form des Zeitlichen) sind streng geschieden. Wenn die ungeheure Tragweite dieses geschichtlichen Prozesses, den wir bis heute verfolgen können, von Luther weder beabsichtigt war noch erkannt wurde, so involviert doch sein Wirken die spätere Entwicklung.

Das Morgenland kennt diese Scheidung nicht. Hier ist das ganze Leben des Menschen mit allen seinen Verrichtungen beherrscht und umspannt von der Religion. Gleich der Philosophie des abendländischen Mittelalters, der Scholastik, empfängt im Orient die Philosophie ihre entscheidenden Impulse von der Religion, und nicht nur sie, sondern auch die ganze materielle und geistige Kultur erscheint hier sub specie aeternitatis.

Der Orientale ist weit weniger als wir durch die täglichen Geschäfte und Sorgen des Werktags in Anspruch genommen. Er hat und nimmt sich mehr Zeit zur Betrachtung der höheren Dinge, und die Fähigkeit, sich auf das Zeitlose einzustellen, ist bei ihm viel mehr ausgebildet als bei uns. Die Vergangenheit scheint das zu bestätigen, denn die Wiege nicht nur des Buddhismus und der Religion des Zarathustra, sondern auch des Christentums stand im Orient.

Das Morgenland schenkte dem Abendland außer einer Religion und einer Fülle von Kulturgütern eine der größten künstlerischen Schöpfungen die wir kennen: die Buchstabenschrift, die um 1200 v. Chr. bei den Nordsemiten entstand, ohne die wiederum die Buchdruckerkunst nicht denkbar ist. Gerade an der gewaltigen Fülle von Schriftzeichen ist wohl früher in China die praktische Auswertung der dort zuerst gemachten Erfindung gescheitert.

Da die Kunst der Ausdruck der Gesinnung und des Charakters einer Zeitepoche, eines Volkes oder einer Völkergruppe ist, so muß auch in der Schrift, als einem Gegenstande künstlerischen Schaffens, ebendieselbe Gesinnung hervortreten, ja letzten Endes wäre es sogar denkbar, in der Schrift den Ausfluß der zeitlosen Gesinnung eines Volkes oder einer Völkergruppe zu erkennen. Es ließe sich eine Psychologie der Schrift denken, die nicht nur die historischen Zusammenhänge, Veränderungen und Wanderungen der verschiedenen Schriftarten verfolgte, sondern – von graphologischen Feststellungen bei der Schrift des einzelnen Individuums abgesehen – den einheitlichen Hauptduktus einer Schriftart ins Auge faßte und von hier aus Rückschlüsse auf die Gesinnung und künstlerische Fähigkeit der Träger der Schrift machte. Das ist eine sehr schwierige Aufgabe, und ich kann in diesem Rahmen nur kurze Andeutungen machen.

Schon die Fülle von Schriftarten, die man – im Gegensatz zum Okzident – im Orient vorfindet, mit ihren gegenseitigen Beeinflussungen, Umwandlungen und weiten Wanderungen (z. B. der syrischen und arabischen Schrift) läßt rein historisch betrachtet, auf Völker- und Kulturbewegungen von riesigem Ausmaß schließen, ihre Vielgestaltigkeit den schöpferischen Geist, der in diesen Völkern rege war, ahnen. In China gilt der Mann als gebildet, der schön schreiben kann. Da die äußerst reichen und komplizierten chinesischen Schriftzeichen die größte Akribie und viel Verständnis von seiten des Schreibers erfordern, und man außerdem mit dem Pinsel „schreibt", liegt in jene Urteil eine Wertschätzung, die dem Künstler vor dem Gelehrten den Vorzug gibt.

Am leichtesten sind noch die Beziehungen zwischen Schrift und ornamentaler Auffassung festzustellen. Wer etwa auf den beigegebenen Drugulinschen Schrifttafeln das Hebräische mit dem Arabischen vergleicht, wird nicht im Zweifel darüber sein, welches Volk die größere ornamentale Begabung besitzt. Die arabische Schrift, der ja schon an und für sich ein starker ornamentaler Charakter

fühlenden Hand des Buchbinder-Vergolders aus Goldlinien ein zum Himmel strebendes Gebilde auf, das unsere Herzen und Blicke in die Höhe hebt, wo das Licht der himmlischen Liebe und des Glaubens leuchtet. Oder wir stellen das Kreuz auf den Einband, zeigen es bald wie eine schwere Last, die aus Kettengliedern geschweißt sein mag, bald als ein edles, kühn sich emporreckendes lichtumstrahltes Wahrzeichen, ein Wahrzeichen des unfaßbaren Überirdischen und zugleich unserer kreuzesbeschwerten Seelen, die sich immer wieder am Unendlichen emporrichten ...

Zur religiösen Psychologie orientalischer Schriften

Von Dr. Rodenberg

Friedrich Schleiermacher hat in seinen „Reden über die Religion an die Gebildeten unter ihren Verächtern" vom Jahre 1799 die Religion nach ihrem universalen, überkonfessionellen, kosmischen Wesen dargestellt. „Ihr Wesen ist weder Denken noch Handeln, sondern Anschauung und Gefühl", heißt es in der zweiten Rede. Religion ist also Erlebnis. Ein Erlebnis aber läßt sich nur schildern, nicht definieren. So gipfeln auch Schleiermachers Ausführungen in einer Schilderung des religiösen Erlebnisses.

Aber ist nicht auch das Wesen der Kunst Erlebnis? Ist nicht religiöses und künstlerisches Erlebnis dasselbe? Wenn Schleiermacher in derselben Rede sagt: „Was in der Tat den religiösen Sinn anspricht in der äußeren Welt, das sind nicht ihre Massen, sondern ihre Gesetze," gilt das nicht ebenso für den künstlerischen Sinn? Oder wenn er an einer anderen Stelle davon spricht, daß der Mensch „durch irgendeinen elektrischen Schlag gleichsam aus sich herausgehoben und auf den höchsten Gipfel desjenigen gestellt wird, was er sein kann", wer möchte leugnen, daß dieselben Worte auch auf den Künstler angewandt werden können?

Religion und Kunst schöpfen aus demselben Urquell, beide sind ihrem Wesen nach universal, kosmisch, sie sind reziproke Ausdrucksweisen für ein und dasselbe. Sie wurzeln im Zeitlosen und in der Anschauung des Zeitlosen. Beiden gemeinsam ist die Abkehr vom Zeitlichen, Materiellen, jener Pessimismus, nicht als Weltanschauung, sondern als Grundstimmung, wie er in ihren höchsten Schöpfungen zutage tritt; ich erinnere an den Buddhismus und an Dürers Melancholie.

Religion oder Kunst ist die angeborene schöpferische Urkraft im Menschen, die innata vis poetica, wie ich sie nennen möchte, die im Geringsten nur ganz selten wie das Licht auf dem verglimmenden Docht aufspringt, bei dem Größten aber die verzehrende Flamme ist, die uns alle in ihren Lichtkreis zieht.

Das Mittelalter des Abendlandes ist gekennzeichnet durch den Kampf zwischen dem Zeitlosen, wie es in dem bekannten Satze Augustins (Konfessionen 1, 1) „Fecisti nos ad te et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te" seinen klassischen Ausdruck findet, und dem Zeitlichen. Das ausgehende Mittelalter drängt zur Entscheidung. Was der Arbeit der Gelehrten nicht gelingt, vollbringt die geniale Tat Luthers; die klare Scheidung der religiösen von der bürgerlichen Welt ist erreicht: „Gebt dem Kaiser, was des Kaisers ist, und Gott, was Gottes ist." Zwar soll das religiöse Leben das bürgerliche Leben noch in allen seinen Beziehungen regeln, aber Religion

und Wissenschaft (als die höchste Form des Zeitlichen) sind streng geschieden. Wenn die ungeheure Tragweite dieses geschichtlichen Prozesses, den wir bis heute verfolgen können, von Luther weder beabsichtigt war noch erkannt wurde, so involviert doch sein Wirken die spätere Entwicklung.

Das Morgenland kennt diese Scheidung nicht. Hier ist das ganze Leben des Menschen mit allen seinen Verrichtungen beherrscht und umspannt von der Religion. Gleich der Philosophie des abendländischen Mittelalters, der Scholastik, empfängt im Orient die Philosophie ihre entscheidenden Impulse von der Religion, und nicht nur sie, sondern auch die ganze materielle und geistige Kultur erscheint hier sub specie aeternitatis.

Der Orientale ist weit weniger als wir durch die täglichen Geschäfte und Sorgen des Werktags in Anspruch genommen. Er hat und nimmt sich mehr Zeit zur Betrachtung der höheren Dinge, und die Fähigkeit, sich auf das Zeitlose einzustellen, ist bei ihm viel mehr ausgebildet als bei uns. Die Vergangenheit scheint das zu bestätigen, denn die Wiege nicht nur des Buddhismus und der Religion des Zarathustra, sondern auch des Christentums stand im Orient.

Das Morgenland schenkte dem Abendland außer einer Religion und einer Fülle von Kulturgütern eine der größten künstlerischen Schöpfungen die wir kennen: die Buchstabenschrift, die um 1200 v. Chr. bei den Nordsemiten entstand, ohne die wiederum die Buchdruckerkunst nicht denkbar ist. Gerade an der gewaltigen Fülle von Schriftzeichen ist wohl früher in China die praktische Auswertung der dort zuerst gemachten Erfindung gescheitert.

Da die Kunst der Ausdruck der Gesinnung und des Charakters einer Zeitepoche, eines Volkes oder einer Völkergruppe ist, so muß auch in der Schrift, als einem Gegenstande künstlerischen Schaffens, ebendieselbe Gesinnung hervortreten, ja letzten Endes wäre es sogar denkbar, in der Schrift den Ausfluß der zeitlosen Gesinnung eines Volkes oder einer Völkergruppe zu erkennen. Es ließe sich eine Psychologie der Schrift denken, die nicht nur die historischen Zusammenhänge, Veränderungen und Wanderungen der verschiedenen Schriftarten verfolgte, sondern — von graphologischen Feststellungen bei der Schrift des einzelnen Individuums abgesehen — den einheitlichen Hauptduktus einer Schriftart ins Auge faßte und von hier aus Rückschlüsse auf die Gesinnung und künstlerische Fähigkeit der Träger der Schrift machte. Das ist eine sehr schwierige Aufgabe, und ich kann in diesem Rahmen nur kurze Andeutungen machen.

Schon die Fülle von Schriftarten, die man — im Gegensatz zum Okzident — im Orient vorfindet, mit ihren gegenseitigen Beeinflussungen, Umwandlungen und weiten Wanderungen (z. B. der syrischen und arabischen Schrift) läßt rein historisch betrachtet, auf Völker- und Kulturbewegungen von riesigem Ausmaß schließen, ihre Vielgestaltigkeit den schöpferischen Geist, der in diesen Völkern rege war, ahnen. In China gilt der Mann als gebildet, der schön schreiben kann. Da die äußerst reichen und komplizierten chinesischen Schriftzeichen die größte Akribie und viel Verständnis von seiten des Schreibers erfordern, und man außerdem mit dem Pinsel „schreibt", liegt in jene Urteil eine Wertschätzung, die dem Künstler vor dem Gelehrten den Vorzug gibt.

Am leichtesten sind noch die Beziehungen zwischen Schrift und ornamentaler Auffassung festzustellen. Wer etwa auf den beigegebenen Drugulinschen Schrifttafeln das Hebräische mit dem Arabischen vergleicht, wird nicht im Zweifel darüber sein, welches Volk die größere ornamentale Begabung besitzt. Die arabische Schrift, der ja schon an und für sich ein starker ornamentaler Charakter

innewohnt, zeigt die eminent hohe Begabung des Arabers für alles Ornamentale und Dekorative. Wenn wir arabische Handschriften zur Hand nehmen, sind wir überrascht von dem bewegten Leben der Schrift, die als Ornament, z. B. auf Teppichen, auch selbst auf den Gewändern deutscher Kaiser im Mittelalter Verwendung findet. Denn ein reger Verkehr bestand ja zeitweise über Byzanz zwischen Abendland und Orient, nicht zu gedenken der Berührungen, die die Kreuzzüge, die Maurenherrschaft in Spanien, und im späten Mittelalter Venedigs freund- und feindnachbarliche Beziehungen zum Osmanenreiche mit sich brachten. In dem mit genialer Willkür und Laune in höchster Raumausnutzung vom Schreiber über die Seite geleiteten Text, der die verschiedenartigsten geometrischen Gebilde annimmt, bekundet sich die Freude am Phantasieren und Erzählen. Die Träger dieser Schrift waren keine Asketen (der Islam lehnt ja auch die Askese ab). Der optimistische Grundzug der Religion kommt in der Kunst in dem überquellenden Reichtum an Formen und Farben zur Geltung, der sich auch in der Schrift deutlich widerspiegelt. Aber alles wird durch strenge mathematische Gesetze zusammengehalten und begrenzt, auch in der Schrift. Eine ganze Reihe von Schriftsystemen entsteht, die den geometrischen Bau der einzelnen Buchstaben fest umreißen. Interessant ist z. B. ein Vergleich des gotischen i bei Dürer (in seiner Theorie der schönen Buchstaben im dritten Buch seiner Unterweisung der Messung) mit dem Alif des Nastálîq, nur daß bei Dürer (nach Vitruv-Lionardo) das Quadrat, bei den Morgenländern der Rhombus zugrunde liegt. In der immer wieder durch sachliche, mathematische Erwägungen gebändigten künstlerischen Phantasie offenbart sich auch eine gewisse Neigung des Arabers zum Grübeln. Diese mathematische Bindung, in der also schließlich das nach ungehemmter Entfaltung drängende künstlerische Temperament seine Begrenzung findet, entspricht auf religiösem Gebiet der in erster Linie ethisch bestimmte Charakter des islamischen Glaubens.

Ganz im Gegensatz zu der flüssigen und gefälligen Form der arabischen Schrift steht die mehr monumental wirkende hebräische Quadratschrift, die sich bekanntlich — ebenso wie die arabische — aus der aramäischen Schrift entwickelt hat. Jedenfalls hat sie die uns bekannte Gestalt erst bei den Juden erhalten. Sie macht in ihrem feierlichen Charakter fast den Eindruck eines eigens für die religiösen Urkunden geschaffenen künstlichen Produktes. Es geschah in einer Zeit, wo das jüdische Volk politisch gänzlich bedeutungslos war, das glühende Nationalbewußtsein sich auf das religiöse Gebiet konzentrierte, und die politischen Wünsche und Bestrebungen, die in der Messiashoffnung ihren Gipfelpunkt erreichten, ins Religiöse übertragen wurden. So führte dies Volk inmitten der Kriege und Völkerwanderungen, die über es hinweggingen, ein Eigenleben von so grandioser Einseitigkeit, wie wir es wohl kaum wieder in der Geschichte antreffen. In der Schrift aber kristallisierte sich sozusagen die religiöse Kraft, die ihm ein Äquivalent für die verlorene politische Selbständigkeit war.

Dieselbe monumentale Feierlichkeit zeigt die ägyptische Schrift, vor allem in den Hieroglyphentexten (Tafel 2 oben der Drugulinschen Schrifttafeln enthält einen Abschnitt aus dem 125. Kapitel des Totenbuches). Sie offenbart uns zugleich den ernsten Charakter der ägyptischen Religion, der auch noch im Hieratischen, der zweiten Entwicklungsstufe dieser Schrift, hervortritt.

Übersieht man die Fülle der orientalischen Schriften, so tritt in aller ihrer Mannigfaltigkeit und Vielgestaltigkeit eins vor allen in den Vordergrund: die Schönheit aller dieser Schriften. Das liegt daran, daß sie der klare Ausdruck einer hohen Gesinnung ihrer Träger sind. In historischer

Hinsicht sind die meisten, vielleicht nur mit Ausnahme des Chinesischen und Ägyptischen, keine Nationalschriften, aber in der Gestalt, in der sie uns überliefert sind, sind sie die Zeugen einer großen Kultur. Diese Kultur ist in erster Linie eine religiöse Kultur. Die Menschen, die diese Schriften geschaffen haben, waren Künstler, die aus religiösen Motiven schufen. So sind alle diese Schriften Dokumente des orientalischen Geistes, dessen Grundstimmung heute wie ehedem im Zeitlosen wurzelt. Die Manifestationen des religiösen Geistes waren so mannigfaltig wie die Schriften und die Völker, die sich dieser Schriften bedienten. Was sie vom Abendland unterscheidet, und was ihnen allen gemeinsam ist, das ist die Durchdringung des ganzen, privaten wie öffentlichen, Lebens mit den Gedanken eines höheren Daseins.

Rundschau

Bibliophilie-Chronik

Mit der Belebung der Bibliophilie in Deutschland am Anfange des zwanzigsten Jahrhunderts ist eine merkwürdige und von mißverstehenden oder schlecht unterrichteten falsch ausgedeutete Erscheinung verbunden gewesen, die, kurz ‚erotischer Privatdruck' heißt. Die Pornographiespekulanten hatten es rasch herausgebracht, daß sich mit der „Bibliophilie" Geschäfte machen ließen und sie hatten sich so vortrefflich auf ihr Geschäft verstanden, daß bei den Behörden und im großen Publikum eine Zeitlang die Bezeichnung des Bibliophilen für die eines Sammlers „erotischer Luxuseditionen" gehalten wurde. Als vor einigen fünfzehn Jahren der Berliner Bibliophilen-Abend gegründet wurde, die Vereinigung der Berliner Mitglieder der ‚Gesellschaft der Bibliophilen', war die Polizei einer der ersten auf das Einladungsschreiben antwortenden gewesen. Nun ist es allerdings nicht ganz einfach, den Bibliophilen vom Eroticasammler zu trennen, wie es auch nicht ganz einfach ist, die Erotik von der Pornographie zu scheiden. Ein Buchfreund, der sich im Schrifttum umsieht, wird ein irgendwie amoralisches Werk, denn es handelt sich hierbei ja nicht allein um Erotica, lediglich nicht deshalb ausschließen wollen, weil es diesem oder jenem als amoralisch gilt, obschon es sonst zu den literarischen Höchstleistungen gehört. Und ein Büchersammler, den das Seltsame und das Seltene reizt, den die Problematik bibliographischer Studien wie den Schachspieler die geistreiche und schwierige Aufgabe ergötzt, findet gerade unter den alten Eroticis manche Stücke, die ihn weit weniger ihrer Erotik wegen anziehen als ihrer sonstigen historischen und literarischen Werte wegen. Daß dann der Buchfreund solche Werte ernsthaft (es braucht ja vorerst nicht gleich wissenschaftlich zu sein, sofern er sie erst einmal kennen zu lernen hat) würdigt, ergibt sich ihm schon aus seinem Verhältnis zu den Büchern, aus seinem Geschmack und aus seiner Selbstachtung. Darin liegt dann auch die Forderung für ihn, daß, sofern ein Neudruck oder eine Übersetzung Werke dieser Art zugänglicher macht, diejenigen Ansprüche befriedigt werden, die ein ernsthafter Leser an einen guten Text stellt. Gerade vom Standpunkte des Bibliophilen ließe sich unschwer von Fall zu Fall entscheiden, wo die Erotik aufhört und die Pornographie beginnt. Es kommt nicht so sehr auf das Werk an, es kommt sehr viel mehr darauf an, wie es sich gerade zeigt. Um nur ein Beispiel anzuführen: es gibt in der Malerei Meisterwerke, die im Museum nicht „unzüchtig" wirken, bei denen aber in einer billigen Postkartenvervielfältigung alles künstlerische verloren wird und allein das stoffliche, dazu noch verwandelt, zurückbleibt. So sind auch unter den Eroticaeditionen recht viele, die sich mit solchen billigen Postkarten vergleichen lassen, obschon sie erheblich teurer zu sein pflegen. Dagegen sind die durchaus guten Ausgaben unter den Neudrucken nicht häufig. Das ist auch nicht weiter erstaunlich. Sie setzen fast stets eine sehr umfassende Arbeit, unterstützt von einer erheblichen Gelehrsamkeit voraus. Und das macht sich in der die Glanzlichter pointierenden Pornographiespekulation nicht bezahlt, die ja nicht langweilen, sondern so oder so ‚lustig unterhalten' will. Als eine dieser seltenen guten Eroticaeditionen sind zu rühmen: Die Gespräche des Pietro Aretino. Zum ersten Male vollständig übertragen mit einer Einführung und Anmerkungen von Ernst Otto Kayser. Leipzig, Dr. Sally Rabinowitz-Verlag. 1921. (LVI, 333 (334) S. 4°.) Zwar besaßen wir schon eine, 1903 erschienene, schön ausgestattete neuere deutsche Bearbeitung dieses erotischen Hauptwerkes der italienischen Renaissance, aber ihre Übersetzung war etwas

leicht genommen und vermutlich an vielen Stellen überhaupt nicht bis zu dem italienischen Text vorgedrungen. (Das sind indessen Fragen, auf die ausführlicher an anderer Stelle einzugehen ist, wo auch manche Einzelheiten des gelehrten Apparates der angezeigten neuen Übersetzung zu erörtern sein werden. Hier sei jedoch auf einen vermeidbaren typographischen Schönheitsfehler verwiesen: die wertvollen Anmerkungen sind zu eng und zu klein gesetzt.) Die Kaysersche Übertragung zeigt das bekannteste Aretinobuch so, wie es Aretino geschrieben hat, und nicht so, wie es sich diejenigen Leser wünschen würden, die die Ansicht haben, Aretino hätte für die ‚Feinschmecker' oder die ‚erwachsenen Kulturhistoriker' des zwanzigsten Jahrhunderts schreiben wollen. Um Aretino vor dergleichen Mißverständnissen zu bewahren, hat der Herausgeber die Mühe nicht gescheut, in seiner Einleitung das literarische Porträt eines Mannes, das die meisten nur aus Zerrbildern kennen, richtig zu zeichnen und in den Anmerkungen die genauesten Belege, deren Kenntnis für das Verständnis des Buches eine unerläßliche Voraussetzung ist, zusammenzustellen. Daß er sich um einen reinen richtigen Text bemüht hat, trotz aller dem entgegenstehenden Schwierigkeiten, sei lobend nicht vergessen. Wenn man daran denkt, daß Papst Paul III., nicht gerade ein persönlicher Freund Aretinos, ernsthaft erwog, ihn zum Kardinal zu machen, daß Kaiser Karl V. den Literaten aus Venedig wie seinesgleichen empfangen hat, daß die besten Dichter und Künstler ihn als Freund, das Volk ihn als Wohltäter verehrte, dann wird man die noch immer sehr landläufige Meinung, er sei ein in seinen Lüsten verkommener Winkelmensch gewesen, vielleicht doch anzweifeln wollen. Welche Bedeutung dieser Schriftsteller für seine Zeitgenossen hatte, worin die geschichtliche Eigenart dieses Eroticons liegt, dessen phallische Grotesken Mittel einer genialischen, grandiosen Satire sind, setzt gut die Einleitung auseinander. Daß die Eroticafrage hier gestreift wurde, ohne die Absicht einer ausführlichen Lösung, ist auch noch aus einem anderen Grunde geschehen, als dem, auf ein beachtenswertes Buch zu verweisen. Während die populäre Schmutzliteratur sich mit ihren Schweinereien und Zoten austoben darf, wie und wo sie will, häufen sich neuerdings die Fälle, in denen Bücher hohen literarischen Ranges ihrer angeblichen Unzüchtigkeit wegen unterdrückt werden. Man braucht nur die Listen durchzusehen, in denen der Verlag Georg Müller, München, solches ihm widerfahrenes Mißgeschick verzeichnete, um sich darauf zu besinnen, daß hier nicht bloß buchgewerbliche und buchhändlerische Unternehmungen, daß hier die Freiheit, in Bild und Schrift eine Meinung zu vertreten und die aus ihr sich ergebende Freiheit künstlerischer und wissenschaftlicher Tätigkeit durch eine anscheinend für ihre sinngemäße Handhabung nicht ausreichende Paragraphenordnung bedroht werden. Wenn jetzt von Amts wegen eine Diktatur der Orthographie vorbereitet wird, die ganz und gar geeignet ist, die in unserem Buchwesen „verankerten" vieljährigen „Errungenschaften" zu zerstören, dann täte man vielleicht besser daran, so nutzlos verschwendete Mühen und Zeit der Prüfung zuzuwenden, ob es nicht möglich sein sollte, die Erotik gewähren zu lassen und die Pornographie zu verbieten. Oder ist die Furcht vor dem Lächerlichwerden in Deutschland schon so gering, daß es uns gleichgültig scheint, ob Klassiker fremder Nationalliteraturen in deutscher Sprache gedruckt werden dürfen oder nicht? Nicht daß sich da oder dort eine ‚untergeordnete Stelle' nicht ausgekannt hat, untergeordnete Stellen pflegen nicht von Professoren der Literaturwissenschaft verwaltet zu werden und Mißgriffe kommen überall vor, ist bedauerlich, sondern die Beunruhigung, die dergleichen Maßnahmen notwendigerweise der buchgewerblichen Tätigkeit bringen und die letzten Endes keinen andern Erfolg zu haben pflegen als den, einen literarischen Schleichhandel emporkommen zu lassen. Eine eben erscheinende Flugschrift: Unsittliche Literatur und deutsche Republick. § 184. Paul Steegemann, Hannover 1921 sei allen, die diesen Fragen nachdenken wollen, dringend empfohlen.

Immer von neuem ist mit gebührender Anerkennung hier betont worden, daß nicht ein einzelnes gelungenes Buch, daß sehr viel mehr noch die ernsthafte Auffassung der Buchmacherei einen Verlag auszeichne. Erfreulicherweise ist das Bemühen der Buchgestaltung auch in einigen emporstrebenden neuen Verlagen kräftig genug, um ihnen mit rascher Reife der Früchte, die sie ziehen wollen, zu lohnen. Ganz gewiß, die Absatzmöglichkeiten einer Liebhaberausgabe sind bessere als die eines fachwissenschaftlichen Werkes. Aber gerade das läßt sich auch „geschäftlich" ausnutzen. Das Bild der Büchermühle, in die die alten Scharteken von der einen Seite hineingeworfen werden, um von der anderen als funkelnagelneue Luxuseditionen herauszukommen, ist in unsern Tagen, in denen der neue Sinn eines alten Wortes gilt: „Du glaubst zu schieben und du wirst geschoben", für den Buchfreund eine Aufforderung geworden, vorsichtig zu wägen, wofern er sich nicht in den Reigen der die Sachwerte und nur die Sachwerte begehrenden Sammler zwingen lassen will. Um so mehr wird er mit seinem Beifall nicht zurückhalten, wenn er sieht, daß Buchunternehmungen geplant und vollendet wurden, die keine guten Einfälle, sondern gute Überlegungen sind, deren Vollbringen und Wollen Zeugnis ablegt für eine innerliche Anteilnahme an der

Buchware. Sie zeichnet die Veröffentlichungen des *Euphorion-Verlages in Berlin* aus, der bereits Beweise eines durchgebildeten Geschmackes und eines hohen Könnens mit seinen ersten Büchern gibt, die nicht Aufträge, sondern Ausführungen reicher Buchideen wurden. *Venedig. Verse von Robert Hamerling. Dreiundzwanzig Radierungen von Hermann Struck.* (Berlin, *Euphorion-Verlag*, 1920) soll als ein Mappenwerk gelten. Mir scheint diese Auffassung des Verlages doch zu streng zu sein. Denn in dem schön (von Poeschel & Trepte-Leipzig) gedruckten Folianten stehen zwar die (von H. Winkelmann-Berlin abgezogenen) Radierungen etwas unregelmäßig, aber das Ganze ist durch seinen künstlerischen Geist und durch seine technische Qualität doch so fest zusammengehalten, daß sich ihm die Anerkennung einer bedeutenden Bucherscheinung nicht versagen läßt. Man muß es nur als das nehmen, was es ist (und in einer solchen, auch inneren Richtigkeit seiner Verhältnisse liegen ja die Vorzüge eines schönen Buches), als eine einheitliche Stimmung (deren Unterton in den Hamerlingschen Versen wiederklingt) einheitlich festhaltende Sammlung von Griffelkunstblättern, die eben ihre Bandfolge vereint, um auf einen edlen Buchgenuß zu kommen. Allzusehr haben wir uns entwöhnt, in ähnlichen Büchern, deren tatsächlicher Stoffgehalt groß ist, die künstlerische Linie zu suchen und wir zerreißen sie lieber in die Ansichten bietenden Einzelblätter, wie das etwa die Kunsthändler mit dem Piranesi tun. Aber wir sollten doch lieber bei den Meistern der Topographien des sechzehnten bis achtzehnten Jahrhunderts in die Schule gehen, um zu lernen, worin deren Buchkunst lag, eben in dem Festhalten der Buchform, nicht in der Auflösung der Bildblätter für die Mappe. Auch jene alten Meister in ihrer bescheidenen Art waren schon darauf bedacht gewesen, daß die Ansichtenreihe sich von einem künstlerischen Standpunkte aus zeigte. Und wenn sie meist mehr die Vedute betonten, die peinlich treue Wiedergabe, so blieb das nur die Grenze ihres künstlerischen Vermögens. Meister Struck und deshalb auch sein Buch gibt mehr, gibt eine moderne Empfindung von Venedig wieder. Soll da der Buchfreund es nicht für sein gutes Recht halten, den Band seinen alten Vorgängern anzureihen und ihn mit kühner Systematik den Typographien eingliedern dürfen? Dann wird ihm der Fortschritt der Buchgestaltung gewiß deutlicher sein, als wenn er das Werk mit bibliographischer Peinlichkeit den Gedichten Hamerlings einzwängen würde. Buchstrenge nach außen und innen verkörpern: *Die Klagelieder Jeremias.* Berlin, Euphorion-Verlag, 1921. *Lazarus Goldschmidt*, als ausgezeichneter Übersetzer aus den semitischen Sprachen bekannt und als ein Buchkunstkenner, der ebenso mit der abendländischen wie mit der morgenländischen Buchkunstübung vertraut ist, hat die Übertragung aus dem masoretischen Urtext besorgt und die Buchherstellung geleitet. Dem Druck (von *Otto von Holten-Berlin*) gliedern sich, vorbildlich in der Drucktonwirkung, die Holzschnitte von *Wilhelm Schocken* ein. Man könnte, bevor man die Seite näher betrachtet, fast meinen, Bild und Schrift seien von einer Platte gedruckt. Dabei ist auch die wissenschaftliche Ausstattung des Druckes durchaus nicht zu kurz gekommen, es fehlt sogar die Verszählung nicht und die, als Randnote gesetzte Kapitelüberschrift ist, der jetzt sehr beliebten künstlerischen Gründe wegen nicht ausgelassen worden. Richtiger und schöner Satz lassen sich wohl vereinen, wenn man es nur versteht. Schließlich ist die Buchkunst ja auch des Buches wegen da und nicht umgekehrt, welche letztere Meinung freilich auch ihre Vertreter hat. Die Holzschnitte Schockens haben eine kräftige Eigenart und eine kraftvolle Messerführung, sie passen ins Buch. Einige Zierbuchstaben und Zierleisten seien als Beispiele dekorativer Typographie noch hervorgehoben. Dazu sei fernerhin noch auf einen weniger augenfälligen Umstand verwiesen. Wie fein sind die Wirkungen ausgeglichen worden, so daß der Band trotz aller seiner frischen Ursprünglichkeit beinahe elegant erscheint. Elegant, von jener noblen Eleganz, die sich nicht mit erborgten Gefühlen und Gesinnungen ausstaffiert, sondern deren Vornehmheit ihrem Wesen zugehört, elegant, oder um das bessere Wort des Zopfzeitgeschmackes zu wählen, galant, ist die Ausgabe von *Christian Fürchtegott Gellerts Briefen nebst einer praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen. Euphorion-Verlag, Berlin*, 1921, ausgestattet worden. Damit paßt sie sich vortrefflich dem Verfasser und seinem zu Unrecht vergessenen Werke an. Möge sich des Herausgebers, *K. Blanck*, Wunsch erfüllen, bald einen ähnlichen, zweiten Gellertband besorgen zu dürfen. Gellerts Schriften, deren ungewöhnliche Verbreitung in ihrer Zeit sich nur dem Wertherfieber vergleichen läßt, sind denn doch mehr als eine literarische Tagesmode gewesen und heute noch unvergleichliche Urkunden deutscher Gefühlsbildung im achtzehnten Jahrhundert. *Poeschel & Trepte* haben den großen Grad der Unger-Fraktur gewählt. Die Breitkopf-Fraktur hätte für sentimentalische Buchgenießer vielleicht deutlicher den Leipziger Lokalton aufklingen lassen, aber auch so ist's ein gelungener Druck geworden. *Klaus Richter* hat eine famose Porträtradierung beigesteuert. Eine bequeme Buchgröße, die die Mitte hält zwischen Handlichkeit und Repräsentanz (das Format ist in dergleichen Fällen sehr wichtig, es gibt Gleichgewicht, Hal-

tung), das ausgesuchte Papier schaffen einen neuen Klassikerausgabentyp, der in Deutschland in seiner Sonderart bisher nicht vertreten war. Er ist den Jouaust-Ausgaben zu vergleichen, die in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts durch Druckausstattung, durch ansehnliche Druckarbeit und schweres Papier die französische Liebhaberausgabe wieder zu Ehren brachte, bis dann Jouaust, nicht zu seiner Bücher und seinem Vorteil, die Bereicherung der Illustrations-Radierung suchte. Denn in deren auszudeutender nicht auszuklügelnder Noblesse war ihm Conquet weit überlegen. An die lässig leichte Würde eines Conquet-Bandes (der freilich bereichert ist mit den Erfahrungen einer gepflegten Kunst im Buchdruck, über die Conquet nicht verfügen durfte) erinnert: Cervantes Novelle von der Macht des Blutes (übertragen von Karl Federn). Berlin, Euphorion-Verlag, 1920. Auch dieser Band ist mit (7) Radierungen Klaus Richters geschmückt, darunter mit einem Bildnisse des Cervantes, das als ganz authentisch nicht gelten kann. (Aber vielleicht hat der Künstler geahnt, daß die Cervantes-Porträts stark umstritten sind.) Die ‚Don Quixote' Gabe des einzigen Spaniers war so groß, daß man außerhalb seines Vaterlandes wenig darauf geachtet hat, welche Schätze außer jenem Weltbuche seine gesammelten Werke noch umschließen. Da ist denn für den deutschen Leser, der nicht schon alle Schriften des Cervantes kennt, solch eine Einzelausgabe, die einer einzelnen Novelle ihr Vollgewicht läßt, die ihn mit allen Reizen einer echten Liebhaberausgabe lockt, die schönste Art ihrer Entdeckung, sie in solcher Form aufzufinden. Auch hier ist das buchgewerbliche von den Herstellern, Poeschel & Trepte, und letzten Endes von der Verlagsleitung selbst, aufs sorgfältigste gewahrt worden und der Buchkünstler ist nicht zurückgeblieben.

Ein von den Kennern des französischen Schrifttums hochgeschätztes und dem Deutschen durch Rainer Maria Rilkes Übertragung (die jetzt billig in einem Inselbuche zugänglich ist) angeeignetes Werk ist der Sonettenkranz, den die schöne Lyoneserin Louise Labé vor vierhundert Jahren band. Noch unverwelkt, hat er, der mit seinem Duft Poeten- und Bibliophilengenerationen entzückte, in manchem Buchgeflecht sich erhalten, ein neues und nicht sein schlechtestes geben ihm die Sonnets de Lovize Labé Lionnoize, Berlin 1920, ein Abdruck, schon der alte Titelschmuck verkündet es, der Ausgabe letzter Hand von 1556. Bobb Bell hat die neue Ausgabe mit von A. Ruckenbrod gedruckten Radierungen ausgestattet, die glücklich das graziöse und preziöse in den Versen wiederzufinden wissen, die Buchdruckerei W. Drugulin-Leipzig und der Euphorion-Verlag haben das ihre getan, um ein charmantes Buch zu vollenden. Erwägt man weiterhin, daß das Bemühen dieses Verlages, auch den Einbänden seiner Veröffentlichungen Eigenwert zu verleihen, bisher sehr erfolgreich war, so wird man die Hoffnung mit dem Wunsche verbinden dürfen, es möge auch weiterhin der Bibliophilia militans ein Vorkämpfer bleiben. Eine gleiche Hoffnung sei dem Avalun-Verlag in Wien ausgesprochen, von dem hier schon vor kurzem die Rede war. Aber er scheint die Absicht zu haben, so schnell und weit seinen Wirkungskreis auszudehnen, daß die Avalundrucke bald eine Galerie der nahmhaften deutschen Buchbildkünstler sein werden. Allein aus der Buchdruckerkunst sucht der VI. dieser Drucke seine Werte zu gewinnen: Jakob Böhme, Vom übersinnlichen Leben. Wien und Leipzig 1921. Jakob Hegner in Hellerau bei Dresden hat ihn auf seiner Handpresse hergestellt und mit ihm eine prächtige Druckleistung vollbracht. Die um 1800 geschnittene Walbaum-Antiqua fand Verwendung, die dritte der ‚klassischen' deutschen Schriften des achtzehnten Jahrhunderts (neben der Breitkopf- und der Unger-Fraktur.) Die Didot- und Bodoni-Muster sind auf sie nicht ohne Einfluß geblieben, doch wehrt sie sich erfolgreich gegen deren Überfeinerungs- oder Überlichtungstendenz oder wie man das Bestreben nennen will, um jeden Preis Buchstabenklarheit zu erzwingen. Freilich, wofern man mit einigem guten Grunde, auch die Fleischmann-Antiqua den deutschen Schriften des achtzehnten Jahrhunderts zurechnen darf, läßt sich vielleicht behaupten, daß diese die erlesenste Form der im achtzehnten Jahrhundert entstandenen Antiquaschnitte repräsentiert. Ein ganz besonderes Verdienst hat sich der VII. Avalundruck erworben, indem er die Ehren der Liebhaberausgabe endlich auch Conrad Ferdinand Meyer zuteil werden ließ. Bei Lebzeiten des Dichters ist nur einmal eine Aufwand entfaltende Ausgabe eines seiner Werke erschienen, der Drugulindruck der 4. Auflage von ‚Huttens letzten Tagen' (1882). Und daß es dem Conrad Ferdinand Meyer-Verlage nicht gelang, auch reichere Ausgaben seines größten Autors vorzulegen ist, wie ausdrücklich bemerkt sei, nicht Schuld des Verlages und nicht von ihm zu vertreten. So ist denn die 1921 von Poeschel & Trepte für den Avalun-Verlag hergestellte Ausgabe der ‚Hochzeit des Mönchs' das zweite Buchdenkmal geworden, das die Buchkunst Conrad Ferdinand Meyer setzte — denn der eben erwähnte Drugulindruck ist zwar recht ansehnlich, entbehrt indessen doch mancher Vorzüge, die ihn zu einer Ausgabe ersten Ranges machen würde und erst die von Georg Belve ausgestattete, Jürg Jenatsch' Ausgabe [Leipzig, Haessel] begann 1910 die Liebhaberausgabenreihe von C. F. Meyers Schriften. Nimmt

man nun den stattlichen Quartanten zur Hand, um in ihm die Dante-Erzählung zu lesen, ein Vorhaben, das die gewählte Schrift, ein großer Grad der alten Göschen-Antiqua, erheblich fördert, erfreut man sich an dem Zusammenwirken der buchgewerblichen Kräfte, auch der Handeinband der Leipziger Akademie für graphische Künste, die die Radierungen von Alois Kolb druckte, sei hervorgehoben, dann dankt man dem Verlage gern für die Verwirklichung eines längst gehegten Wunsches. Auch dafür, daß er in Alois Kolb den Künstler zu finden wußte, der die Würde, die Conrad Ferdinand Meyers Novelle zeigt, in seinen Bildern sinngemäß stilrichtig ausdeutete. G. A. E. Bogeng.

Aus dem Buchdruckgewerbe

Eine Zeitlang hatte die Mark ziemlich gleichmäßig ein Zehntel ihres Wertes gegolten. Eine Zeitlang schien es, als wären wir in eine gesunde Entwicklung geraten, die nach Aufwärts führe. Die Preise gingen langsam und stetig herunter, erleichterten jegliche Anschaffung, und immer mehr feste Preisbollwerke gaben nach und paßten sich dieser konsumentenfreundlichen Bewegung an. Die Läger waren wieder angefüllt und der Abbau ging in einem so angemessenen Tempo, daß übermäßige Verluste vermieden werden konnten.

In wirtschaftlichen Dingen scheint die Masse „Mensch“ stets den Beruf zu haben, an sich gesunde Vorgänge mit irgendeinem Krankheitsstoff zu infizieren. Wenn die großen Weltzusammenhänge schon wohltätig wirken, so muß doch wenigstens der Geist, der stets verneint, ein wenig Öl in die noch glimmende Asche gießen; es könnte sonst jemandem zu gut gehen. Der Vorteil jedes Wirtschaftsmenschen scheint demnach zu gebieten, daß er stets dann mit seinen Käufen zurückhält, wenn die Preise sinken, damit ja durch ein noch stärkeres Sinken unangenehme Schwankungen entstehen und die ertragbaren Verluste zu Riesenverlusten werden. Anders aber, wenn die Preise steigen: dann kann er nicht genug kaufen, um so die Steigerung selbst zu steigern, und vorübergehende ungünstige Schwankungen des Weltmarktes desto sicherer zu verewigen.

Im Buchdruckgewerbe war der Preisabbau, wie früher berichtet, schon so weit gediehen, daß sich paradiesische Gärten von Konkurrenzblüten auftaten. Nun plötzlich ein energischer Ruck. Und diesmal sieht man die Zusammenhänge ziemlich deutlich. Die Reparationen erforderten überstürzten Devisenkauf. Die Mark sank daraufhin immer mehr und mehr, sie sank von einem Zehntel bis auf weniger als ein Zwanzigstel ihres normalen Wertes. Das bedeutet Verdoppelung (mindestens) aller Preise für Waren des Auslandes. Besonders traf dies die Einfuhr von Getreide. Man glaubte, mit den großen Mengen, deren man sich in Holland zu niederen Preisen gesichert hatte, den Inlandspreis des Brotes erheblich drücken zu können und man hatte in dieser Zuversicht die Zwangswirtschaft hierin, sowie in anderen wichtigen Lebensmitteln aufgehoben. Nun wirkte sich die neugewonnene Freiheit aus, aber die Kanone ging nach hinten los. Das Auslandsgetreide bestimmte wohl den Preis, aber nicht nach unten, wie es vor dem Kurssturz gewesen wäre, sondern nach oben. In verstärktem Maße übertrug sich daher die schlechte Valuta auf das allgemeine Wirtschaftsleben, als das wichtigste Nahrungsmittel, das Brot, auf dem freien Markt von ihr erfaßt wurde. Folge: allüberall verlangten Arbeiter und Angestellte höhere Bezüge und die Angst, es möchte die Steigerung noch weiter gehen, ließen sie ihre Forderungen erheblich nach oben abrunden. Daß die höheren Löhne die höheren Preise wiederum erst festigten und weiter übersteigerten, liegt nach den Erfahrungen der letzten Jahre auf der Hand. Die berühmte ewige Schraube ist um ein ganzes Gewinde, nein um anderthalbe, weitergedreht und jeder Einzelne steht bestürzt, daß er mit einem Sieb hatte Wasser schöpfen wollen.

Die letzten Tarifvereinbarungen hatten im wesentlichen beinahe ein Jahr gegolten und man war froh, endlich wieder Berechnungsgrundlagen zu haben, welche sich längere Zeit gleich blieben. Ja man ging sogar schon daran, die alten Preistarife aufs neue umzurechnen. Und das ist gefährlich, denn jedesmal bisher, wenn so eine Umrechnung erfolgt ist, dann kam eine neue Tarifvereinbarung, die alles wieder über den Haufen schmiß.

Die Gehilfen traten mit neuen Forderungen auf, schon ehe der Verlauf der neuen Teuerungswelle recht abzusehen war. Die Prinzipale lehnten zunächst mit voller Einstimmigkeit ab, auch den von ihnen selbst provozierten Schiedsspruch. Da geschah etwas Merkwürdiges. Sofort nach dieser Ablehnung, die auf schriftlichem Wege erfolgt war, konstruierte das Tarifamt eine andere Meinung, die durch eine nachträgliche Verschiebung in der Abstimmung hervorgerufen sei, und es wurde nicht nur die vorher abgelehnte Teuerungszulage, sondern eine noch höhere bewilligt.

Die Entrüstung in Prinzipalskreisen über die an sich tariflich unzulässige Eigenmächtigkeit war so groß, daß alles schimpfte und — zahlte.

Auf der Hauptversammlung des D. B. V. in Wildungen scheinen diese Dinge in den Vorverhandlungen ausgetragen worden zu sein. In den Verhandlungen selbst kam ein tariflicher Beschluß zustande, der Teuerungswelle

in angemessener Weise Rechnung zu tragen. Fast gleichzeitig wurde aber wiederum, ohne daß ein Beschluß auf ordentlichem tariflichem Wege zustande gekommen wäre, verfügt, daß bis zur endgültigen Regelung in der neuen Sitzung des Tarifausschusses Mitte September für den Monat September die bisherige Wirtschaftsbeihilfe in doppelter Höhe, also statt einmal, zweimal im Monat bezahlt werden müßte.

Dafür endete die Sitzung des Tarifausschusses schon nach zwei Tagen mit dem Abbruch der Verhandlungen, nachdem die Gehilfenschaft scheinbar im Vertrauen auf die bisherige Bewilligungsfreude der Prinzipale das Gehilfenminimum von bisher M. 255.— (höchste Klasse) exkl. Teuerungsbeihilfe von M. 110.— im Monat, auf rund M. 400.— unter Einrechnung der Wirtschaftsbeihilfe erhöhen wollte.

Alles war auf den Kampf gefaßt und die Gehilfen hatten schon einige Zeit vorher deutlich zu erkennen gegeben, daß der große Streik im Herbst dieses Jahres kommen würde. Doch siehe da, das Reichsarbeitsministerium griff ein und brachte die Anerkennung von Lohnsätzen zustande, die statt auf M. 400.— nur auf M. 355.— (Höchstklasse) anstiegen.

Soviel ersichtlich, wurde nun gar nicht mehr geschimpft, obzwar es Gehilfenkreise gibt, die auch diese Steigerung als völlig ungenügend bezeichnen und sich in wilden Streiks austoben. Naturgemäß mußte nun auch eine Erhöhung des tarifmäßigen Preisaufschlages beschlossen werden. Von rund 1000% Aufschlag auf die Friedenspreise des vorigen Jahres sind wir nun auf ausgerechnet 1395% angelangt; mögen die Buchdrucker sehen, wie sie sie kriegen.

Auf der erwähnten Wildunger Tagung kamen auch andere bemerkenswerte Beschlüsse zustande, die eine stärkere Berücksichtigung und eine stärkere Beteiligung der Provinz an den Vereinsämtern und den Tarifverhandlungen herbeiführen sollen. Vielleicht gelingt es den neuen Herren aus der Provinz, durch ihren Einfluß weitere Lohnsteigerungen zu verhindern und — die allgemeine Durchführung des Preistarifes zu erzwingen.

Es ist nicht ausgeschlossen, daß nun die Provinzdrucker die Gralshüter des Preistarifes werden, daß niemand mehr den Stadt**kollegen** sagt: „Ihr erdrosselt uns mit euerer hohen Bewilligung," und den Stadt**kunden**: „Wir können viel billiger liefern, weil wir am Lande niederere Tarife haben." Es ist wohl möglich, daß nunmehr ein neuer Wind durch unser Organisationsleben weht, daß die Prinzipale dem Kollegen gegenüber aufrichtiger und den Kunden gegenüber selbstbewußter werden. Oder ist die neue Klinkhardtsche Hackenkreuzeinfassung, die plötzlich in der „Zeitschrift" aufgetaucht ist, ein kleines äußeres Zeichen der neuen Gesinnung?

München, Oktober 1921. Dr. Alfred Heller.

Die buchkünstlerischen Bestrebungen des Furche-Verlags

Bei Gelegenheit einer Betrachtung über die Beziehungen, die die Buchkunst mit der Religion verbinden, scheint es nicht gut möglich, ein Unternehmen wie den Furche-Verlag nicht ein wenig genauer zu betrachten, als wie es sonst, einem so jungen Verlage gegenüber, üblich und schicklich sein mag. Der Furche-Verlag ist jung, was aber keineswegs verhindert hat, daß er bereits heute den Verlagen zugerechnet zu werden pflegt, deren Namen man mit Achtung nennt. Und das will in unseren Zeitläufen des erbittertsten Konkurrenzkampfes, des pilzartigen Hervorschießens neuer Gründungen, der geradezu beängstigenden Bücher-Überproduktion nicht wenig besagen. Von den üblichen Betrieben unterscheidet er sich allerdings insofern, als er weniger gemacht wurde, als vielmehr sich ergeben hat: er hat sich bekanntlich entwickelt auf dem Fundament der Kunst-Liebesgaben für die Studenten während des Krieges. Er unterscheidet sich ferner durch das ganz entschiedene Überwiegen ideeller Bestrebungen gegenüber den materiellen. Freilich würde ohne ein solches Überwiegen ein religiöser Verlag schwer denkbar sein, wenn es auch häufig genug vorkommt, daß ein moderner Verleger religiöse Dokumente aus Motiven erscheinen läßt, die nichts mit Überzeugungen zu schaffen haben. Als religiöser Verlag behauptet der Furche-Verlag insofern eine charakteristische Stellung, als er seinen Rahmen nicht so eng faßt wie die übrigen Verlage religiös-christlicher Literatur und sich dadurch vor Dumpfheit bewahrt, und andrerseits denselben auch nicht so weit spannt wie der zweifellos bedeutendste religiöse Verlag der Gegenwart, Eugen Diederichs in Jena. Er steuert sehr bewußt und konsequent in der Richtung des Christlichen, doch mit offenen und klaren Augen auch für wichtige Dinge, die nicht direkt am Wege liegen, — daher sein durchaus weltoffener Charakter und der lebendige und rührige Geist, den man hinter den Kulissen wirken spürt.

Der eigentliche Grund nun für diese kleine Rede auf den Furche-Verlag ist zugleich ein weiteres Unterscheidungsmerkmal gegenüber den anderen religiösen Verlagen, ich meine das, was er bisher in bezug auf die künstlerische Ausstattung seiner Bücher geleistet hat. Diederichs ist allerdings auch hier schlechterdings überragend und die Energie eines in gerader Linie die Bahn seiner Auf-

gaben verfolgenden Willens wird auch offensichtlich in der äußeren Form eines jeden seiner Verlagswerke. Aber an zweiter Stelle steht der Furche-Verlag als vorbildlich da. Gleich von Anfang an hat er den allergrößten Wert auf diese Seite des Verlegertums gelegt, und er ist seither niemals abgewichen ins Triviale oder Überlebte; im Gegenteil, der Blick für buchkünstlerische Werte ist nur noch sicherer geworden, wie das auch kaum anders denkbar sein kann. Und zwar war die Buchausstattung (wie das bei jedem Verleger eigentlich so sein sollte) ihm nicht eine besonders zu betonende und anspruchsvolle Sache, sondern nichts weiter als der Ausdruck des natürlichen Takt- und Anstandsgefühls: denn kultivierten Menschen ist es nichts als wie ein einfaches Bedürfnis, einen edlen oder nützlichen Inhalt in einer Form darzubieten, die desselben würdig ist. Und auf der Linie des Würdig-Einfachen haben sich die buchkünstlerischen Bestrebungen dieses Verlages immer zu halten gewußt, man war sich gleich von vornherein darüber einig, daß mit sittlichem Recht nur das Schlichte und Vornehme heutzutage angestrebt werden könne. — Im einzelnen handelte es sich nun nicht allein um „Schmuck", d. h. um Titelentwürfe, Vorsatzpapiere, Initialen, Kopf- und Schlußstücke u. dgl., sondern nicht minder um eine einwandfreie typographische Anordnung. Diese kann nicht immer dem Ermessen des Setzers oder Druckers überlassen werden, denn soweit sind wir leider noch lange nicht in unserer kunstgewerblichen Kultur, daß auch schon der Handwerker wieder jenes unbeirrbar sichere Gefühl für Formverhältnisse besäße, wie es in früheren Jahrhunderten das Übliche war. Nein, auch hier muß vorläufig noch der „Buchkünstler" eingreifen, der die Verteilung des Satzes, überhaupt die Herstellung eines Werkes vom Drucken bis zum Binden zu überwachen hat.

Was schließlich über den Charakter der Buchausstattung des Verlages gesagt werden kann, das richtet sich natürlich nach der Eigenart der Graphiker und Buchkünstler, die er mit der Sorge um das Äußere seiner Bücher betraut hat. Ihre Zahl ist gar nicht etwa besonders groß, und die Namen derselben prägen sich sehr rasch ein. F. H. Ehmckes Tätigkeit überragt die der übrigen weit, er hat auch die Drucklegung fast sämtlicher Bücher überwacht, die der Verlag bisher herausbrachte. Allerdings ist es schon der spätere Ehmcke, dem man die langsam eintretende buchkünstlerische Erschöpfung hin und wieder deutlich anmerkt, nicht aber der, der in früheren Jahren die klassischen Entwürfe für Diederichs schuf. Neben Ehmcke tritt hin und wieder W. Tiemann, wobei es fraglich bleibt, ob gerade seiner meisterlichen Hand Entwürfe für religiöse Bücher besonders liegen. Bei einem jüngeren Graphiker, wie H. F. Schon, der seit den letzten Jahren mehrfach und fast immer glücklich sich betätigt hat, darf man schon weniger zweifelhaft sein. Spezifisch religiöse Stimmungen scheint mir bei weitem am besten der Däne Jörgensen zu versinnbildlichen, hier merkt man gleich, der ist wirklich bei der Sache, und zwar mit dem Herzen. Er schuf für einige (zum Teil leider vergriffene) Ausgaben kleine kraftvoll-holzschnittmäßige Bilder. — Als Illustratoren stehen neben ihm Künstler wie Ida Ströver, sowie Rössing und Herta v. Gumppenberg. Der Name der Ströver ist für den Furche-Verlag charakteristisch geworden, vor allem durch die Federzeichnungen zum „Heliand", deren Stil unter dem Eindruck Rembrandts und Steinhausens steht und die man in großer Reproduktion gesehen haben muß, um ihnen ganz gerecht zu werden. Die beiden anderen könnte man zu den Expressionisten rechnen, sicherlich die Münchnerin H. v. Gumppenberg, die sich von ansprechender Silhouettenkunst zur Höhe bedeutender Illustrationen entwickelt hat.

Zum Schluß sei mir gestattet zu bemerken, daß, wie ich glaube, dem Furche-Verlag auf dem Gebiet der Buchkunst noch eine ganz besondere Verpflichtung zuwächst. Er müßte immer strenger das Prinzip verfolgen, zur Verzierung oder Illustrierung nur solche Künstler heranzuziehen, die hierin nicht einen nüchternen „Auftrag" sehen, sondern die auch ein positives Verhältnis haben zu dem Werk, das in ihre Hand gelegt wird, die infolgedessen aus Sympathie und Liebe heraus daran zu arbeiten beginnen! Denn alle religiöse Kunst, an die die religiöse Buchkunst zum mindesten grenzt, ist nicht nur eine Sache handwerklichen Könnens, sondern auch persönlicher Gesinnung. Auch auf dem Felde der Buchkunst muß eine Vertiefung und Vergeistigung erfolgen oder wenigstens angebahnt werden, und gerade ein religiöser Verlag darf es sich leisten, hier mit bestem Beispiel voranzugehen, d. h. auf Ernst und Aufrichtigkeit auch seiner künstlerischen Mitarbeiter besonderen Wert zu legen. Dr. Oskar Beyer.

Ungarische Buchkunst

Verlagswerke der Fa. Isidor Kner, Gyoma, Ungarn

Langsam rückt der Krieg von uns ab. — Seine Folgen werden immer drückender. Dennoch suchen die Völker die Beziehungen zueinander wieder zu knüpfen. Leicht ist dies nicht, besonders wenn wir Deutsche einen ersten Schritt wagen. Gleichwohl sind gleichgesinnte Kreise aller Länder aufeinander angewiesen: dieses Bedürfnis wird mit der Zeit die Schranken beseitigen — trotz der Franzosen und ihrer Kultur. Der Verlag Isidor Kner schickte nun eine Reihe kleiner, gediegener Bücher (sämt-

lich in ungarischer Sprache), um damit die Verbindungen wieder aufzunehmen, die ihn jahrelang vor dem Zusammenbruche mit Deutschland verband. — Wir tappen völlig im Dunklen. Wir wissen nicht, ob, wie und was auf buchkunstgewerblichem Gebiete während und nach dem Kriege im Auslande geschaffen wurde. Die Verhältnisse in Ungarn seit 1918 entwickelt der ausführliche Briefwechsel, den der Verlag mit mir führte. Er ist wichtig als einzelnes Symptom zur Beurteilung des ungarischen Buchgewerbes, weshalb einiges aus jenem mitgeteilt werden soll. In Ungarn herrscht die gleiche Unklarheit über deutsche Leistungsfähigkeit. Wie bei uns bricht sich dort durch die nationalistisch-chauvinistischen Kämpfe das Begehren nach Meinungsaustausch durch. In den letzten Kriegsjahren hatte Ungarn schwerer noch als wir unter Materialknappheit zu leiden, da Ungarn fast alle besseren Papiere aus dem Auslande beziehen muß. Der schwerste Schlag war der Zusammenbruch 1918, der Ungarn völlig abschnitt. Es kam die ungarische Revolution und nach ihr die Besetzung durch Rumänien. Die Rumänen wollten die gewaltsamen Requisitionen der Mittelmächte rächen. Sie demontierten und schleppten fort, was an guten Maschinen vorhanden war. So büßte die Fa. selbst ca. zwei Drittel an modernen Schnellpressen, Buchbindereimaschinen, 10000 Kilogramm moderner Schriften ein; besseres und feinstes Papier wurde wagenweise entführt gegen eine aufgezwungene lächerliche Entschädigung, die kaum ein Zehntel des Schadens deckte. Durch die Besetzung wurde der Teil Ungarns diesseits der Theißlinie von der Welt völlig abgeschnitten, und erst seit Anfang d. J. kann das ungarische Buchdruckereigewerbe an eine Wiederherstellung denken. Das Betriebskapital, das in dem Jahre der Isolation durch die gewaltige, dem ungarischen Gewerbe unbekannte Preissteigerung entwertet wurde, ist schwer infolge Kapitalmangels zu ersetzen. Dazu kommt noch die schlechte Valuta, als Ungarn im Bezuge seiner feinen Papiere und seiner erlesenen Schriften aufs Ausland angewiesen ist. Die Folge ist, daß an größere Auflagen bei guten Druckwerken überhaupt nicht gedacht werden kann. Z. B. ist der Verlag Kner nur in der Lage, kleinste Luxusauflagen herzustellen. Außerdem hat der ungarische Verlag zwei Drittel seines Absatzgebietes verloren und die Randstaaten, besonders Rumänien und die Tschecho-Slowakei setzen der Einfuhr ungarischer Bücher schwerste Schranken. „Erst jetzt (Februar 1921) fangen wir an, wieder Bücher nach den besetzten Gebieten zu exportieren, was aber nur mit veralteten, altväterlichen und teueren Handelsmethoden geht. Nur wenn der freie Verkehr mit den besetzten Gebieten hergestellt ist, kann man hier wieder mit größeren Auflagen rechnen, welche aber noch immer nicht mit den deutschen Auflagen zu vergleichen sind. — Hier kostet jetzt (Februar 1921) ein billiges Novellenbuch von 12 bis 16 Bogen oder ein Schundroman auf unsatiniertem Zeitungspapier, Rotationsdruck oder stereotypiert, 30 bis 60 Kr." — Nach alledem scheinen die Verhältnisse in Ungarn unvergleichlich schlechter zu sein als noch heute bei uns. — Inwieweit das hier Beigebrachte zu verallgemeinern ist, werden wir mit der Zeit noch besser kennenlernen. Eines ist jedoch klar, der ungarische Verleger, der auf gute, gediegene, vollwertige Werke bedacht ist, hat mit Schwierigkeiten gröbster Art zu kämpfen, die wir bisher nur im Jahre 1919 in ähnlichem Umfange haben erfahren müssen. — Diese Leidensgeschichte des ungarischen Buchgewerbes muß man vor Augen haben, um die vorliegenden, kleinformatigen Druckwerke richtig beurteilen zu können: nicht aber deshalb, um eine milde Kritik einzuleiten. Nein! Man muß staunen, was hier geleistet worden ist. Der Druck ist tadellos. Der Satz zeugt von einer feinen ästhetischen Einfühlung, wie es nur die besten deutschen Druckereien zu leisten vermögen. Und das Ganze wird vorgetragen auf einem blütenweißen Papier. Wir erkennen, wie die Hersteller bewußt im Laufe der Jahre bestrebt waren, eine persönliche und auch eine nationale (ungarische) Note herauszuarbeiten. Und tatsächlich — es liegt etwas uns Fremdes im Satzspiegel. Die ungarische Schriftsprache ist von der unseren wesentlich verschieden. Und hier schließt sich die Tätigkeit des Illustrators an. Der auch uns bekannte Diveky hat seine eigenartige, kräftig stilisierte Formensprache entfaltet. Der andere Mitarbeiter der Firma ist L. Kozma. Er ist es hauptsächlich, der mit dem Inhaber zusammen an einem Verlagsstil arbeitet. Künstlerisch geht K. aus von Barockmotiven, und zwar solchen, die breit, derb und doch reizvoll von ungarischer Bauernkunst abgewandelt wurden. K. ist von Haus aus Architekt! Buchdruckkunst und Architektur ist blutsverwandter, als man zunächst annehmen will. K. baut seine Titel, Umschlagzeichnungen, seine Leisten, Initialen und auch seine Illustrationen so klar und beruhigend auf, wie der Architekt eine Fassade — nicht in dem Sinne, daß architektonische Bestandteile (wie dickbäuchige, stark profilierte Säulen oder Simse) überwiegen, sondern die innere Haltung des Ganzen ist architektonisch gefühlt. Für „buchdrucktechnische Feinschmecker" bieten u. a. die Initialen besondere Genüsse. K. arbeitet zurzeit für den Verlag einige Serien Zierleisten u. dgl. Wir hoffen, daß wir auch dieses uns bekannt machen können. Über die Tätigkeit dieses Verlages kann man sich aufrichtig freuen. Dr. Hauschild.

* * *

Orientalische Buchausstellung in der Deutschen Bücherei

(29. September bis 20. Oktober 1921)

Aus Anlaß des Deutschen Orientalistentages in Leipzig (29. September bis 2. Oktober) hatte die Deutsche Bücherei eine Ausstellung orientalischer Druckwerke und Karten veranstaltet. Außer dem Bestreben, dem Orientfreunde einen Einblick in den gegenwärtigen Stand der morgenländischen Forschung zu gewähren, war man in erster Linie von praktisch-ästhetischen Erwägungen geleitet: es sollte gezeigt werden, was die orientalische Typographie in Deutschland geleistet hat und noch leistet. So vereinigte die Ausstellung eine ganze Reihe von Erzeugnissen der auf diesem Gebiete tätigen Offizinen. Da in der Geschichte der orientalischen Typographie das Hebräische den ersten Platz behauptet, und Setzern und Druckern die hebräische Sprache wohl unter den orientalischen Sprachen die am meisten vertraute ist, war es natürlich, daß die hebräischen Drucke in besonders großer Anzahl vertreten waren. Die zahlreichen hebräischen Inkunabeln und Drucke aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und später, die die Ausstellung zeigte, gewährten einen interessanten Einblick in die Druck- und Satztechnik der frühsten hebräischen Drucke, wobei oft die prachtvolle symmetrische Anordnung der Druckseite, das harmonische Verhältnis von Text und Kommentar, von Papierfläche und Satzspiegel überraschte. Ein Vergleich der alten mit den Typen unserer modernen Offizinen beleuchtete vielfach in lehrreicher Weise den Entwicklungsgang, den die hebräische Drucktype genommen hat. So geht z. B. die Drugulinsche Type (Chamitzer) auf die Wilnaer Drucke zurück. Ich erwähne bei dieser Gelegenheit das schöne Blatt des für Petersburg bestimmten Bibeldrucks, dessen Ausführung durch den Krieg leider verhindert wurde.

Einen Wendepunkt in der Geschichte der hebräischen Drucktype bedeutet die sog. Frank-Rühl-Type (ein Erzeugnis der Schriftgießerei C. F. Rühl in Leipzig, jetzt im Besitz von H. Berthold in Berlin). Diese Type, die der verstorbene Leipziger Oberkantor Frank entworfen hat (Vgl. Jahrg. 48 des Archivs, S. 20—25), und die schon von einer ganzen Reihe von Druckereien benutzt wird, verdankt zunächst der rein praktischen Erwägung ihr Entstehen, eine deutliche Unterscheidung des „nun“ (n) und „gamma“ (g) herbeizuführen, die sich früher namentlich bei starker Inanspruchnahme der beiden Typen leicht verwischte. In der Hauptsache hat aber wohl das kunstästhetische Bedürfnis, zwischen der horizontalen Dicke und der vertikalen Dünne zu vermitteln, zur Schaffung dieser Type geführt. Ein schönes Beispiel für diese Type bot ein eigens für die Zwecke der Ausstellung hergestellter Druck der Spamerschen Offizin (Psalm 1 und 2, punktiert und unpunktiert, vgl. Beilage).

Der außerordentlich reiche Bestand an orientalischen Typen der Drugulinschen Offizin kam auch in den zahlreichen syrischen, arabischen und Sanskritdrucken zum Ausdruck. Die Reichsdruckerei, die als Meisterstück die berühmte Gedichtsammlung Sultan Selim I. zeigte, bot u. a. Beispiele aus ihrem berühmten chinesischen Schriftenmaterial: ein Vergleich mit ausgestellten chinesischen und japanischen Originaldrucken bewies die große Überlegenheit des deutschen typographischen Materials. Kreysing wies eine Reihe hervorragender Sanskritdrucke, W. Kohlhammer in Stuttgart seiner schöner Avestadrucke auf, August Pries zeigte vor allen sehr sauber und korrekt ausgeführte Hieroglyphentexte. Erwähnen möchte ich noch die sehr rührige Druckerei Max Schmersow in Kirchhain, N.-L., C. G. Röder in Leipzig, Schulze & Co. in Gräfenhainichen und die erst seit Anfang dieses Jahres bestehende persische Druckerei „Kawiani“ in Charlottenburg (Prospekte, Broschüren und Zeitschriften in türkischer, arabischer und persischer Sprache).

Der typographische Teil der Ausstellung fand seinen Abschluß in einer größeren Anzahl z. T. mit Miniaturen geschmückter arabischer und persischer Handschriften des 17. und 18. Jahrhunderts. Der äußerst elastischen und beweglichen arabischen Schrift ist ja ein starker Zug zum Ornamentalen eigen. Sie durchbricht gern die strenge symmetrische Ordnung der Buchseite, schmiegt sich leicht dem Buchschmuck, den Rand- und Kopfleisten an. Der den Text umgebende Kommentar zeigt die mannigfaltigsten geometrischen Gebilde. Aber alle diese Spielereien sind mit einer gewissen Konsequenz durchgeführt, der harmonische Charakter des Buchganzen bleibt stets gewahrt.

Auch der einzelne Buchstabe ist hier nach geometrischen Gesetzen geformt, wie sie in den zahlreichen Kalligraphenschulen des vorderen Orients schon im Mittelalter ausgebildet sind. An die Regeln, die diese Kalligraphen geschaffen haben, müßten unsere Schriftgießer und Drucker anknüpfen, wenn sie im Druck das Leben und die Bewegung, die dieser Schrift innewohnen, wiedergeben wollen.

Die Geschichte der arabischen Typographie steht in ihren Anfängen. Eine arabische Typographie haben erst die Abendländer geschaffen. Aber der arabische Druck der Abendländer ist zu sachlich und nüchtern, ist zu wenig charakteristisch für das eigentümliche Wesen dieser Schrift.

Zuletzt möchte ich noch die kleine Schau moderner buchgewerblicher Erzeugnisse erwähnen, die in einer „bibliophilen“ Vitrine Platz gefunden hatten: Meistereinbände zu Orientwerken der Firmen H. Sperling, E. A. Enders

und Julius Hager nach Entwürfen von Walter Tiemann, E. R. Weiß, Paul Renner, Schultze-Jasmer und Besnard, und das reizvolle Titelblatt nach Entwurf von Marcus Behmer zu den Vierzeilern des persischen Weisen und Dichters Omar Chajjâm (Insel-Verlag 1907). In der Fülle der fremdartigen Schriften fand hier das Auge des Beschauers eine gewisse Ruhe und Erholung.

Dr. Rodenberg.

Besprechungen

Jacob Böhme, Die hochteure Pforte, da der Mensch Gott und sich selber beschauen und zum übersinnlichen Leben gelangen mag. Sechs Schriften, darunter das Gebetbüchlein von 1624. Hrsg. von Goeters, Nachw. von W. Irmer. Furche-Verlag. Berlin 1921. Halbpgt. M 90.–; Halblwd. M 60.–.

Diese schöne Publikation des Furche-Verlages stellt, abgesehen von ihrem theologisch-philosophischen Inhalt, vor allem in buchgewerblicher und bucharchitektonischer Hinsicht eine vorbildliche Leistung dar. Das ist in diesem Falle ein besonderes Verdienst des Verlages. Indem dieser nämlich die Druckleitung einem Künstler wie F. H. Ehmcke übertrug, der schon als Zweiundzwanzigjähriger bei Gründung seiner Steglitzer Werkstatt klar erkannt hatte, daß der Buchkünstler zugleich Typograph sein müsse, war ein harmonisches Zusammenwirken von Verleger, Drucker und Buchkünstler, eine feine Rücksichtnahme auf den Buchinhalt, von dem die Buchgestalt stets abhängig ist, gegeben, konnte ein Werk von so einheitlichem Charakter wie das vorliegende zustande kommen. Schon die etwas altertümliche oder, wie Loubier sie nennt, „schwere Fraktur" Ehmckes, in der das Werk gesetzt wurde (Cicero, durchschossen), eignet sich in hervorragender Weise für die Schriften des heute wiedererweckten Schuhmachers, Mystikers und spekulativen Philosophen. Auch der etwas gelbliche Ton des Büttenpapiers ist wohl nicht ohne Absicht gewählt worden. In der hübschen Titelbordüre nach einem Holzschnitt Ehmckes finden wir eine Hindeutung auf den mystischen Inhalt des Buches. Damit wird eine Tradition aus der Blütezeit der künstlerischen Titeleinfassung in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, bei der wir auch häufig eine Hindeutung auf den Inhalt der Schrift antreffen, in origineller Weise wieder aufgenommen. Ein ganz ähnliches Motiv wiederholt sich übrigens auf der Vorderseite des ebenfalls von Ehmcke entworfenen Einbandes. Überhaupt scheint mir die Wahl einer Titeleinfassung bei dem gegebenen Thema sehr glücklich zu sein, abgesehen davon, daß bei Verwendung einer Titelumrahmung der Titel mit dem Buchganzen viel organischer verknüpft ist als bei dem sog. freischwebenden Titel. Aber das ist schließlich Geschmacksache. Sehr harmonisch wirken die Seiten im aufgeschlagenen Buch, die Anordnung des lebenden und toten Kolumnentitels. Bei der Bestimmung des Maßverhältnisses der Stegbreiten scheint das zweite Milchsacksche Nebengesetz nicht ohne Einfluß gewesen zu sein.

Kurz: wir haben es mit einer bucharchitektonischen Leistung zu tun, wie wir sie nicht oft zu sehen bekommen und wir verstehen es, wenn Prof. Ehmcke selbst die Ausstattung dieses Buches als eine seiner besten buchkünstlerischen Leistungen ansieht.

Den Druck besorgte F. Bruckmann in München, die Bindearbeit A. Köllner in Leipzig.

Dr. Rodenberg.

Vom Kunstgewand der Höflichkeit. Glückwünsche, Besuchskarten und Familienanzeigen aus sechs Jahrhunderten. Von Walter von Zur Westen. Verlegt bei Otto von Holten, Berlin 1921.

Dieses Buch handelt von „Europens übertünchter Höflichkeit". Aber diese Tünche ist nicht nur durchweg eine sehr belangreiche, kulturhistorische Aufschlüsse gebend, sie ist auch zum guten Teil eine sehr schöne, indem sie uns auf das künstlerische Feld der sogenannten angewandten Graphik führt. Ein solches Buch schreibt man nicht, sondern man erlebt es. Und so fühlen wir aus jeder Zeile des Begleittextes zu den fast vierhundert säuberlich in den Text geklebten Abbildungen, nicht gerechnet die zahlreichen Beilagen von Radierungen und sonstigen künstlerischen Blättern, nicht allein die Lust des Sammelns, die Walter von Zur Westen, wohl unsern größten und bedeutendsten Sammler künstlerischer Gebrauchsgraphik, beseelte; wir erleben mit ihm den künstlerischen und geistigen Genuß, den diese seine Sammlung vermittelt. Und diese zu freudigen und festlichen Gelegenheiten geschaffenen Blätter geben uns, sofern sie historische sind, wichtige Sittenschilderungen und auch fesselnde Unterlagen aus der Kleidermode der Zeiten, wie sie in ihrem modernen Teil die mannigfachen Strömungen der graphischen Künste aufzeigen. Das Buch gliedert sich nach Glückwunschkarten, Besuchskarten und Familienanzeigen. Es beginnt mit der Darlegung der uralten Sitte des Beglückwünschens, die ihre künstlerische Form schon bei den alten Ägyptern gefunden hat. Der Weg, den die Abbildungen von der römischen Lampe mit Neujahrsglückwunsch bis zu den Umzugsanzeigen neuzeitlicher Künstler zurücklegen, ist so weit,

so vielfältig und so voll des Interessanten und Schönen, daß man auch nur andeutungsweise nicht davon sprechen kann. Die typographische und graphische Form des Buches, das Otto von Holten verlegt hat, und das dem „hochverdienten Förderer deutscher Buchkunst und Gebrauchsgraphik" Dr.-Ing. h. c. Karl Klingspor gewidmet ist, darf als mustergültig bezeichnet werden. Das Werk ist gedruckt in der Elzevirschrift der Bauerschen Gießerei in Frankfurt a. M.; die Haupttitel und Untertitel sind von Marcus Behmer gezeichnet. Die Auflage beträgt 550 numerierte Exemplare, davon 50 auf echtem Handbütten. E. C.

Die Briefmarke als Kunstwerk. Ergebnis des Wettbewerbs für Freimarkenentwürfe mit Geleitwort von Max Osborn. Herausgegeben vom Reichspostministerium Berlin.

Die vorliegende Schrift ist in mehr als einer Hinsicht recht beachtenswert. Osborn greift in seiner ästhetisch-kritischen Einleitung weit aus. Er umreißt eingangs die nationale Bedeutung einer Briefmarke für ein Volk. Dann entwickelt er an Hand eines kurzen, aber höchst klaren geschichtlichen Abrisses die künstlerische Herkunft des Markenstiles der älteren Marken aus der Münz-Reliefkunst, und kommt endlich auf das Bedürfnis des selbständigen, des „graphischen" Stiles, zu sprechen. Er skizziert in Verbindung damit die nötigen technischen Voraussetzungen. O. bespricht die ersten englischen und die ersten deutschen Marken und nennt die Namen ihrer trefflichen, handgeschulten Meister, und mit deren eingehender Kritik gewinnt er den Standpunkt zu den Ergebnissen der letzten deutschen Markenwettbewerbe. Die Marke ist ein Symptom des kulturellen geistigen Zustandes — und deshalb schließt auch Osborn sich dem Urteil an, daß das Ergebnis nur als „relativ befriedigend" zu bezeichnen ist. Er faßt die Menge der Marken in sachlichen Gruppen zusammen und entwickelt kritisch die Gründe der Ablehnung und die der Preiszuteilung. In seinen Ausführungen werden die Erfahrungen niedergelegt, die bei einer späteren Gestaltung der Marke zu verwerten sind. Den, der seinerzeit nicht ohne schwere Bedenken das Ergebnis der Wettbewerbe vernahm, können indessen auch die Darlegungen Osborns nicht davon abbringen, daß die Preiszuteilung auf die Marke Edwin Scharffs ein Mißgriff war, der nur aus dem Konzessionsbedürfnis gegenüber der modernsten Formensprache zu verstehen ist. Ich muß feststellen, daß Osborn nicht folgerichtig urteilt. Er notiert die Abhängigkeit der alten (ersten) Marken vom Münzreliefstil, die aber durch die sichere dekorative Aufteilung der Fläche zurücktritt. Der Scharffsche Entwurf ist gewiß ein graphisch empfundener, jedoch er ist eine Radierung, nach Art freier Graphik. Ihr fehlt die beherrschende Bindung an das kleine Format, diese Marke ist eine verkleinerte Zeichnung. Und der Mann? Sollte in einigen Jahren die kubistisch angeformte Holzgliederpuppengestalt nicht ein Lächeln abnötigen über die Worte Osborns „. . . zu dem Höhepunkt der außerordentlichen Arbeit von E. S. Sein Auftauchen bedeutet einen Lichtblick und eine Hoffnung. Denn hier zum ersten Male hat sich die junge Kunst (!!) unserer Tage (!!) mit vollem (?) Gelingen in den Dienst der Briefmarke gestellt." Wir werden sehr bald einen größeren Abstand zu dieser jungen Kunst unserer Tage gewonnen haben. Dann werden wir auch besser erkennen, daß diese Formelsprache wohl manchmal einen ernsten Willen, aber recht wenig Können zeigt. Die junge Kunst ist Chaos und Übergangserscheinung. Irgendwelche „Ewigkeitswerte" liegen ihr nicht inne. Lange wird die Edwinsche Marke nicht gedruckt werden. — Die 343 Markenabbildungen machen nun den andern hohen Wert der Schrift aus. Man erkennt, mit welcher Teilnahme an der Lösung gearbeitet wurde und was für wertvolle Erzeugnisse unter den gekrönten und nicht gekrönten Einsendungen sich befanden. — Am Ende ist der Wortlaut der Preisausschreibungen abgedruckt. — Wir sind dem Reichspostministerium und dem Verfasser dankbar für das Werk.

Dr. Hauschild.

Conrad Ferdinand Meyer, Jürg Jenatsch. Leipzig, H. Haessel Verlag, 1921.

Die 200. Auflage bringt der H. Haessel-Verlag heraus. Deshalb hat er diese Ausgabe zu einer Jubiläumsausgabe in 500 numm. Exempl. gestaltet. In seiner Folge „Handgebundener Haesselbände" läßt der Verlag eine Vorzugsausgabe erscheinen, über die man sich freuen kann, und zwar im näheren deshalb, weil jeder „Luxus" fehlt. Dies wäre eine Geschmacklosigkeit bei diesem Werke gewesen. Mit weiser Beschränkung hat der Verlag die Wirkung nur dem Material anheimgegeben: auf einem blütenweißen van Geldern mit Naturrand steht in klarer, schlichter Fraktur der Satz. Hermann Delitsch in Leipzig zeichnete den zweifarbigen Doppeltitel. Der Handeinband wurde von H. Fikentscher in Leipzig ausgeführt. Auch hier waltete eine angenehme unaufdringliche Sachlichkeit vor: ein schönes, leicht gelbliches reines Pergament mit schwarzem gezeichneten Titel gibt den Rücken, ein blaurötliches Kleisterpapier (Quetschmanier) überzieht abgepaßt die Deckel. Der obere Beschnitt ist schwarz. Mit dem Vorsatzpapier bin ich nicht einverstanden: warum nahm man nicht ebenfalls ein gutes weißes Papier? Handumstochenes seidenes Kapitalband mit Lesezeichen vervollständigen das Ganze. Dr. Hauschild.

Berichte

Es verschied unser langjähriger Mitarbeiter Herr Heinrich Hoffmeister.

Für das neuerrichtete Lehrfach „Werbe- und Schriftkunst" an der Nürnberger Kunstgewerbeschule wurde der Stuttgarter Graphiker K. Körner berufen.

Der Verlag Eugen Diederichs in Jena blickte auf sein 25jähriges Bestehen zurück.

Die Maschinenfabrik Johannisberg, Geisenheim am Rh., feierte ihr 75jähriges Bestehen.

Druckerei nnd Verlag Schwann, Düsseldorf, begeht ihr 100jähriges Bestehen.

* * *

Die Propagandastelle der Ausstellung Neuer kirchlicher Kunst, Leipzig 1921

Die Propaganda für die Ausstellung, die Tagung und sonstigen damit verbundenen Veranstaltungen liegt in den Händen des Pfarrers P. O. Hentsch-Leipzig-Li., dessen Werbearbeit und Organisationsgeschick sich eines ausgezeichneten Erfolges zu erfreuen hat. Er ist, falls gewünscht, auch zur Übernahme der Propaganda in anderen Orten, welche die Ausstellung für sich in Anspruch nehmen, bereit. Anschriften an seine Adresse: Leipzig-Li., Rietschelstr. 27.

* * *

Das Frankfurter Kunstauktionshaus Rudolf Bangel versteigert am 8. November die Sammlung Dr. J. Stroof † Frankfurt a. M.: Alte und vorwiegend moderne Meister, wie Anton Graff, B. Bruyn d. J., Adolf Schreyer, Ludwig Knaus, Courbet, Oswald Achenbach, Burnitz, Ed. Schleich, Lenbach, E. v. Gebhard, F. v. Stuk, Roelfs, Schmutzler, Schreuer, Firle, Leo Putz usw.

Am 29. Oktober 1921, vormittags 10 Uhr, findet im Antiquariat Paul Graupe eine Versteigerung „Illustrierte und seltene Bücher aus dem 15.—19. Jahrhundert" statt, die 146 Nummern umfaßt und wegen ihrer hohen Qualität in bibliophilen Kreisen berechtigtes Aufsehen erregen wird, da sie zum größten Teil Stücke enthält, die seit vielen Jahren nicht im Handel gewesen sind. U. a. der Aesop von 1486 mit 140 altkolorierten Holzschnitten, von dem in Deutschland nur zwei, in Amerika nur ein Exemplar bekannt ist. Die erste deutsche Bibel von 1466 und erste illustrierte Bibel. Illustrierte Werke von Urs Graf (Straßburger Passion 1507), Matteo de Parti, von Gravelot, Bickham, Watteau, Boucher, Cochin, Eisen und Debucourt (Farbstiche!), Moreau d. J. (u. a. Kupfer zu Voltaires Pucelle auf Pergament).

Das Antiquariat hat außerdem die das gesamte Gebiet des Kunstgewerbes und der Künste Japans umfassende Bibliothek des verstorbenen ehemaligen japanischen Generalkonsuls in Berlin, Gustav Jacoby, erworben.

* * *

Erläuterungen zu den beigefügten Schrifttafeln orientalischer religiöser Texte der Offizin W. Drugulin, Leipzig, in der Reihenfolge der Texte. Die erste Tafel enthält zunächst eine Hymne in Sanskrit aus der Rigveda (10, 129) über den „Anfang der Dinge". An zweiter Stelle folgt eine Hymne Zarathustras an Ormuzd (Ahura-Mazda) in der Schrift des Avesta (früher fälschlich Zend genannt): der vorliegende Text ist Jasna 31 entnommen und enthält die Frage des Propheten, ob man der „guten" oder „schlechten" Religion anhangen soll. Der Hieroglyphentext auf Tafel 2 bringt eine Stelle aus dem 125. Kapitel des Totenbuches: sie schildert, wie der Tote die Halle des Totengottes Osiris betritt, um seine Sünden zu bekennen. Die zwei späteren Formen der ägyptischen Schrift sind das Hieratische und das Demotische. Den letzten Ausläufer dieser Sprache zeigt das an zweiter Stelle gebrachte Beispiel aus der koptischen Sprache, der Sprache der christlichen Ägypter (kobt ist arabische Verkürzung aus griechischen *Αιγυπτιος*, Ägypter). Sie zerfiel in mehrere Dialekte und wird heute nur noch in liturgischem Gebrauche angewandt. Der abgedruckte Text enthält Apostelgeschichte 6, 8—11 im boheirischen (unterägyptischen) Dialekt. Tafel 3: 1. Hymne an den Gott Ninib in babylonisch-assyrischer Keilschrift. — 2. Hebräischer Bibeltext (5. Mose, Kap. 6, 4—9), den Anfang des berühmten Schemas („Höre, Israel, Jawe, unser Gott, Jahve ist nur einer") enthaltend. Tafel 4 bringt an erster Stelle die syrische Übersetzung von Markusevangelium Kap. 14, Vers 1—3, und zwar in der Sertoform, die sich aus der ältesten Form, der sogenannten Estrangelā, entwickelt hat, darunter den arabischen Text der ersten Sure (genannt Fāticha, d. h. „die Eröffnende") des Korans. Die beiden letzten Texte sind ebenso wie der hebräische Text auf Tafel 3 vokalisiert, d. h. mit Vokalzeichen (der hebräische auch mit Akzentzeichen) versehen.

Die beigegebene Schrifttafel der Spamerschen Druckerei enthält den hebräischen Text von Psalm 1 und 2 mit Vokal- und Akzentzeichen. Dr. Rodenberg.

Bugra-Archiv

Buchgewerbliches graphisches Verzeichnis der in deutschsprachlichen Fachzeitschriften erschienenen Aufsätze u. dgl.

A. A. f. B. = Allgemeiner Anzeiger für Buchbindereien * A. A. f. D. = Allgemeiner Anzeiger für Druckereien * A. Schw. B. = Anzeiger für den Schweizer Buchhandel * A. f. Bb. = Archiv für Buchbindereien Halle * A. f. B. u. Gr. = Archiv für Buchgewerbe und Graphik * A. d. Ph. = Das Atelier der Photographen * B. = Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel * B. u. K. = Buch- und Kunstdruck * B. W. = Buchdrucker-Woche * B. Z. = Buchbinder-Zeitung * D. D. St. = Das deutsche Steindruckgewerbe * D. B. Z. = Deutschösterreichische Buchdrucker-Zeitung * D. Gr. Z. = Deutsche Graveur-Zeitung und Stempel-Zeitung * D. K. u. D. = Deutsche Kunst und Dekoration * D. Ph. Z. = Deutsche Photographen-Zeitung * D. V. = Deutsche Verlegerzeitung * D. B. u. St. = Deutscher Buch- und Steindrucker * D. P. = Deutscher Papiermarkt * Fr. K. = Die freien Künste * F. B. M. = Fachschule für Buchdrucker München * G. B. = Gleitsmann-Blätter * Gr. Pr. = Die graphische Presse * Gr. R. = Graphische Revue * Gr. W. = Die Graphische Welt * Gr. N. = Graphische Nachrichten * Gr. St. = Graphische Stimmen * J. = Der Jungbuchdrucker * J. f. B. = Journal für Buchbinderei * K. = Korrespondent * K. u. K. = Kunst und Künstler * K. Bl. = Das Kunstblatt * Ku. Ku. = Kunstchronik und Kunstmarkt * N. Gr. N. = Neue Graphische Nachrichten * Ö.-F. = Österreichische Faktoren-Zeitung * P.-F. = Der Papierfabrikant * P.-H. = Der Papierhändler * P.-M. = Der Papier-Markt * P.-Z. = Papier-Zeitung * Ph. Chr. = Photographische Chronik * Ph. K. = Photographische Korrespondenz * Ph. R. = Photographische Rundschau * Pl. = Plakat * Schw. B. Z. = Schweizerische Buchdrucker-Zeitung * Schw. G. C. A. = Schweizer Graphischer Central-Anzeiger * Schw. G. M. = Schweizer Graphische Mitteilungen * T. J. = Typographische Jahrbücher * Ty. = Der Typograph * V. = Vorwärts (Wien) * W. = Die Warte * Z. f. b. K. = Zeitschrift für bildende Kunst * Z. f. B. = Zeitschrift für Bücherfreunde * Z. f. D. B. = Zeitschrift für Deutschlands Buchdrucker und verwandter Gewerbe * Z.-V. = Zeitungs-Verlag. * Nachtrag: B. K. = Bildende Künste (Wien).

Anastatische Verfahren

Manuldruck, Vom. Schw. B. Z. 28/21.

Ausstellungen

Buchgewerbeausstellung, Die, in London. Schw. B. Z. 28/21.

Betriebsleitung

Ansichtskartenumsatz, Einen Werber für den. D. D. St. 1921, 14 * Ausfuhrabgabe, Die. D. D. St. 1921, 14 * Ausfuhrabgabe, Die Rückerstattung der 26 % – an die Exporteure. D. D. St. 1921, 13 * Ausgleichsforderungen, Nachträgliche Anmeldung von. D. D. St. 1921, 14 * Besetztes Gebiet, Die neuen Ein- und Ausfuhrfreilisten für das. D. D. St. 1921, 14 * Betriebsrätegesetz, Widersprüche im B. – Gr. Pr. 1921, 33 * Betriebsräte, Etwas über B. Gr. Pr. 1921, 31 * Englische Einfuhrabgaben auf deutsche Waren, Zur Erhebung der. D. D. St. 1921, 13 * Englische Exportabgabe, Rückzahlung der – D. D. St. 1921, 14 * Exportabgaben, Die Rückerstattung der – D. D. St. 1921, 13 * Exportabgabe, Die Rückzahlung der – D. D. St. 1921, 14 * Exportabgabe, Die, von deutschen Waren. D. D. St. 1921, 13 * Fachausstellung Budapest 1921 und 22, Photographische. D. Ph. Z. 1921, 14 * Frankreich, Achtelformat für Rechnungen nach (Steuer). D. D. St, 1921, 13 * Gewerbeschau München 1922, Deutsche. D. D. St. 1921, 13 * Kanadische Maßnahmen gegen die deutsche Einfuhr. D. D. St. 1921, 13 * Kartelle, Überweisung der. D. D. St., 1921, 13 * Luxussteuer. Ph. Chr. 29, 1921 * Luxussteuer, Beibehaltung der. D, D. St. 1921, 13 * Luxussteuer für Vergrößerungen, Neuregelung der. D. Ph. Z. 1921, 13 * Meßpreise, Regelung der Leipziger. D. Ph. Z. 1921, 15 * Polen, Keine Einfuhrabgabe in. D. D. St. 1921, 13 * Polen, Sicherung deutscher Forderungen gegen – D. D. St. 1921, 13 * Postkreditbriefe, Erleichterung des Zahlungsverkehrs durch – D. D. St. 1921, 13 * Reklame-Drucksachen, Von der psychologischen Wirkung der. D. D. St. 1921, 13 * Schweizerischer Zolltarif, Das Papier- und Druckgewerbe im. D. D. St. 1921, 14 * Tschecho-slowakische Zollsätze, Die neuen Valutazuschläge auf die. D. D. St. 1921, 14 * Verstorbener, Zur Sperre des Vermögens. D. D. St. 1921, 13 * Verwertung von Devisen, Erleichterte. D. D. St. 1921, 13 * Warenmusterausstellung, ständige – in Budapest. D. D. St. 1921, 15 * Wiedereinstellung von Arbeitern, die infolge Streiks entlassen wurden, schafft ein neues Arbeitsverhältnis. Z.-V. 1921, 32 * Wirtschaftliche Übersicht. Gr. Pr. 1921, 33 * Zollmauern gegen den internationalen Verkehr. (Betrifft: Pappe.) Gr. Pr. 1921, 32.

Bildungswesen

Antiqua oder Fraktur. Vortrag in Luzern. Schw. C. A. 1921, 13 * Ausstellungswesen, Das deutsche – der Zukunft. Ph. Chr. 1921, 27 * Drucksachen-Berechnungskursus, Ein allgemeiner. Gr. W. 1921, 29 * Fach- und Fortbildungsschulwesen. M. f. B. 1921, 4 * Geschichte der plastischen Vervielfältigungsverfahren in Metall. D. Gr. Z. 1921, 13 * Graphiker, Der, als Kunsthandwerker. D. D. St. 1921, 14 * Graphische Kunst, Die, im Altertum. Gr. N. 1921, 7 * Kinematograph und Erdkunde. P. R. M. 1921, 11 * Korrektorenverein Leipzig, Vortrag: Die Sonderzeichen in der Schriftsprache der Wissenschaften. A. A. f. D. 1921, 28 * Kunstausstellung, Große ostdeutsche. Z. f. D. B. 1921, 30 * Leistungs- oder Soziallöhne. Gr. Pr. 1921, 33 * Musterbücherei, Eine. A. A. f. D. 1921, 27 * Reklame-Drucksachen, Von der psychologischen Wirkung der – D. D. St. 1921, 13 * Senefelders erste Arbeiten (An die Kollegen Deutschlands). Gr. Pr. 1921, 33 * Sowjetrußland, Neues Lohnsystem in S. – Gr. Pr. 1921, 32 * Typographische Gesellschaft Berlin: Vortrag über Reklame und Werbewesen. A. A. f. D. 1921, 28 * Vorbedingungen, Die, zur Erlernung des Buchdruckerberufes. Schw B. Z. 1921, 26 * Wertarbeit, Zur Förderung deutscher W. – Gr. Pr. 1921, 33 * Wirtschaftliche Übersicht. Gr. Pr. 1921, 33 * Wirtschaftsdemokratie und politische Demokratie. Gr. Pr. 1921, 33.

Buchbinderei

Neue Buch-Einhängemaschine und Decken-Machmaschine. J. f. B. 1921, 32 * Neue Dreimesser-Beschneidemaschine Fomm. J. f. B. 1921, 32 * Karl Krause-Katalog 1921. J. f. B. 1921, 28 * Neue Papiermaschine. A. A. f. B. 1921, 32 * Schärfemaschinen. P.-Z. 1921, 67 * Universal-Stanze „Bukama 145". J. f. B. 1921, 32 * Wickelfalzmaschine. P.-Z. 1921, 79 * Ausfuhr, Schleuderei mit Kaliko. A. A. f. B. 1921, 29 u. 30 * Neue Buntpapiere auf der Leipziger Frühjahrsmesse. A. A. f. B. 1921, 32 * Kaliko-Ausfuhr-Schleuderei. P.-Z. 1921, 78 * Vom Kleisterpapier. J. f. B. 1921, 32 * Echte Bünde mit hohlem Rücken. A. A. f. B. 1921, 33 * Etwas über das Heften auf sog. echte erhabene Bünde. A. f. Bb. 1921, Heft 5/6 * Der tief angesetzte Pergamentband. A. f. Bb. 1921, Heft 7/8 * Der orientalische Bucheinband. D. V. 2, Nr. 18 * Deutsche Einbandkunst, die Ausstellung des Jakob Krause-Bundes. B. 88, Nr. 218.

Buchhandel

Der alphabetische Katalog vom bibliophilen Standpunkt. B. 88, Nr. 228 * Autoren und Buchhandel. D. V. 2, Nr. 18 * Bericht über die 42. ordentl. Hauptvers. d. Buchhändlerverb. f. d. Königr. Sachsen. B. 88, Nr. 218 * Das Bestellsystem des Sortimenters in Zettelform. B. 88, Nr. 212 * Eine neue Besteuerung von Verlags- und Urheberrechten (Film). B. 88, Nr. 224 * Neue Bücher für Bücherliebhaber und Sammler. B. 88, Nr. 222 * Neue Bücher für Bücherliebhaber und Büchersammler. B. 88, Nr. 212 * Büchererzeugung in Holland. A. A. f. D. 1921, 27 * Bücherverteuerung, Ein kleiner Beitrag zur. K. 1921, 80 * Buchhandel und Jugendring. B. 88, Nr. 225 * Buchhändler-Verband für das Königreich Sachsen, Jahresber. 1921. B. 88, Nr. 218 * Buchkultur und Buchreklame. XI. Farbennormalisierung. B. 88, Nr. 215 * Zur dritten Stuttgarter Buchmesse. B. 88, Nr. 221 * 25 Jahre Eugen Diederichs Verlag Jena. B. 88, Nr. 215 * Ernste Worte von Ernst Buchschmidt, Hamburg. W. 24, Nr. 18 * Esperanto und wir. B. 88, Nr. 224 * Die 5. Frankfurter Messe. B. 88, Nr. 231 * Heidelberg (außerord. Hauptvers. des Verbandes der Kreis- und Ortsvereine 10./11. Sept. 1921). B. 88, Nr 216 * Die Herbst-Bugramesse 1921. D. V. 2, Nr. 18. Inkunabeln v. M. H. W. 24, Nr. 17 * Konten oder Kartothek, Verlag der ärztlichen Rundschau (Otto Gmelin), München. B. 88, Nr. 212 * Die „Kontributionssteuern". D. V. 2, Nr. 18 * Kronensturz, Preisabbau und „Ambu". D. V. 2, Nr. 18 * Von der Leipziger Herbstmesse. B. 88, Nr. 214 * Der Musikalienhandel auf der Herbst-Bugramesse 1921. B. 88, Nr. 214 * Die Nachforderung des Valutamehrerlöses. B. 88, Nr. 212 * Notstandsordnung oder Abschaffung des Sortimenter-Teuerungszuschlags. B. 88, Nr. 221 * Zur Organisation des Besprechungswesens. VII. u. VIII. B. 88, Nr. 224 * Das Papier. W. 24, Nr. 18 * Post und Buchhandel. B. 88, Nr. 222 * Postpaketgebühren nach dem Ausland, ab 1. Okt. 1921. B. 88, Nr. 233 * Prinzipale und Gehilfen im Buchhandel. B. 88, Nr. 233 * Prinzipale und Gehilfen im Buchhandel. B. 88, Nr. 227 * Propaganda für das Buch. B. 88, Nr. 234 * Die neuen Renegaten in der Bewegung der Buchhandelsangestellten. W. 24, Nr. 18 * Sächs.-Thür. Buchhändlerverband E. V., Jahresbericht 1920/21. B. 88, Nr. 234 * Sächs.-Thür. Buchhändler-Verband E. V., Jahresber. 1920/21. B. 88, Nr. 233 * Eine Säule des D. H. V. W. 24, Nr. 17 * Der Schriftsteller im künftigen Arbeitsrechte. B. 88, Nr. 219 * Der Schutz deutscher Werke der Literatur und Kunst in den Ver. Staaten von Amerika (nach den Bestimmungen des Friedensvertrages). D. V. 2, Nr. 18 * Schweizerischer Buchhändler-Verein, Jahresbericht 1920/21 (im Auszug). B. 88, Nr. 230 * Schweizerischer Buchhändler-Verein, Jahresbericht 1920/21 (Auszug). B. 88, Nr. 231 * Sortimentsbuchhandel und Buchmessen. B. 88, Nr. 212 * Die Stuttgarter Buchmesse. B. 88, Nr. 230 * Teuerungszulage im Stuttgarter Buchhandel. W. 24, Nr. 17 * Der Teuerungszuschlag. B. 88, Nr. 233 * Zum Titelschutz. B. 88, Nr. 224 * Umsatzsteuer und Bedingtlieferungen. B. 88, Nr. 219 * Verantwortungsgefühl des Gehilfen. B. 88, Nr. 212 * Vereinfachung des Schreibwesens im Postscheckverkehr. B. 88, Nr. 234 * Etwas über Verlagspropaganda und Verkaufsmöglichkeiten des Sortiments. B. 88, Nr. 231 * Der voigtländische „gelehrte Bauer" Nicolaus Schmidt, genannt Künzel. B. 88, Nr. 227 * Wiener Brief II. B. 88, Nr. 216 * Wissenschaft und Verlagsbuchhandel im kaiserlichen Deutschland. B. 88, Nr. 227 u. 228 * Zeitschriften durch Postbezug. B. 88, Nr. 212 * Zensurunfug. B. 88, Nr. 234.

Druckfarben

Die Entstehung und Herstellung der bunten Farben (Vortrag im Maschmstr.-Verein Hannover. K. 1921, 77 * Farbenverbrauch, Der, beim Papierdruck. Schw. E. A. 1921, 14 * Farbenzusatzmittel, Vortrag im Maschmstr.-Verein Hannover. K. 1921, 77 * Technische Plauderei über die Farbzusätze zu den Druckfarben. M. f. B. 1921, 4 * Veränderter Tondruck. A. A. f. D. 1921, 27.

Flachdruck

Abziehbilderdruck. A. A. f. D. 1921, 28 * Kritische Bemerkungen eines Zeitgenossen Alois Senefelders zur Erfindung der Lithographie. D. D. St. 1921, 15 * Lithographischer Merkantildruck. A. A. f. D. 1921, 28 * Offsetdruck, Zur Praxis des D. Gr. Pr. 1921, 32 * Steindruckprozeß, Der S. bei material-, kraft- u. zeitsparender Arbeitsweise. Betrifft: Umdruck. Gr. Pr. 1921, 33.

Gewerkschaftliches

Arbeitslosenproblem, Das. K. 1921, 82 * Nochmals: Das Arbeitstarifgesetz. K. 1921, 78 * Befreiung, Die, der Arbeiterklasse. K. 1921, 77 * Berufsgemeinschaft zum Zweck der Erwerbslosenfürsorge. K. 1921, 81 * Beteiligung, Die, der Arbeiter an der Geschäftsleitung und am Geschäftsgewinn. Schw. B. Z. 1921, 26, 27, 28 * Durchlaufende Arbeitszeit. V. 1921, 27 * Zur Frage der Arbeitsgemeinschaften. K. 1921, 78 * Gegenseitigkeitsverhältnis mit dem Faktorenverband. V. 1921, 27 * Gewerkschaftspolitik — Parteipolitik. K. 1921, 78 * Graphisches Kartell oder Papier- und Druckkonzern. V. 1921, 27 * Industrieorganisation im graph. Gewerbe, Zur Frage der. V. 1921, 28 * Kapitalismus und Gewerkschaften. K. 1921, 78 * Die Linkesche Arbeitsgemeinschaft. K. 1921, 77 * Neuzeitige Gewerkschaftsarbeit. Gr. St. 1921, 15 * Produktion und Arbeitslohn. V. 1921, 27 * Unser Verband im Jahre 1920. Gr. St. 1921, 15 * Unser Verband im Jahre 1920. K. 1921, 77.

Gravierkunst

Doppellupe für Graveure. D. Gr. Z. 1921, 13 * Über Modellieren im Kunstgewerbe. D. Gr. Z. 1921, 14.

Hochdruck

Aufzugstärke und Aufzugmaterial für Rotationsmaschinen. M. f. B. 1921, 4 * Druck auf Zelluloid. A. A. f. D. 1921, 26 * Hart oder weich. M. f. B. 1921, 4 * Plattenhalter „Granit". Schw. C. A. 1921, 14 * Prüfungsfragen u. Antworten Gr. N. 1921, 7 * Register-Reglette von Rauch. B. W. 1921, 28 * Walzenguß. A. A. f. D. 1921, 28 * Zinnfolien, Der Druck auf. A. A. f. D. 1921, 28 * Wortschatz, Aus dem, der deutschen Druckersprache. Gr. N. 1921, 7 * Bogenanlegeapparat, Der, Universal. Gr. W. 1921, 29 * Briefmarken-Rotationsmaschine. Gr. N. 1921, 7 * Elektromotore und ihre Bedienung (Vortrag im Maschmstr.-Verein Hannover). K. 1921, 77 * Vermos, Universal-Druckmaschine. B. W. 1921, 28 * Walzen während der Sommerzeit, Behandlung der – D. D. St. 1921, 13 * Elektro-Funditor. Gr. W. 1921, 29 * Satzpreise nach Geviertzoll. Schw. C. A. 1921, 14 * Anzeigen vom Arbeitsmarkt. Gr. N. 1921, 7 * Beiträge zur Entwicklung der Satztechnik. Schw. C. A. 1921, 14 * Steckschrifthalter von Rauch. B. W. 1921, 28 * Steckschriftenhalter v. M. Rauch. Z. f. D. B. 1921, 28 * Technik, Die, der Akzidenz. A. A. f. D. 1921, 26 * Setzmaschinen-Beheizung, Die elektrische, in der Praxis. A. A. f. D. 1921, 27 * Wie man Maschinensetzer wird. Gr. N. 1921, 7 * Landkartendruck mit beweglichen Typen. Im Artikel „Senefelder". D. D. St. 1921, 15.

Lohn- und Preistarifwesen

Aufschwung, Der, des Tarifvertragswesens. K. 1921, 83 * Berechnung von Kalkulationsgebühren. A. A. f. D. 1921, 27 * Beschlüsse, Die, der Tarifausschußsitzung. Gr. W. 1921, 28 * Eingabe des Tarifausschusses an den Justizminister, betr. die Preßfreiheit. Z. f. D. B. 1921, 27 * Ist das Entgelt für Überstunden steuerpflichtig? Gr. W. 1921, 29 * 25 Jahre Tarifgemeinschaft. Ty. 1921, 28, Z. f. D. B. 1921, 28 * Preistarif und Preisschutz. Z. f. D. B. 1921, 30 * Die Prinzipale lehnen den Schiedsspruch ab. K. 1921, 81; Z. f. D. B. 1921, 29; Ty. 1921, 29 * Reichstarif, Vom, für Buchbinder. Ty. 1921, 28 * Reichstarif der Buchdruckerei-Buchbinder. Z. f. D. B. 1921, 29 * Schlichtungsordnung, Die neue. K. 1921, 77 * Neuberatung des Reichs-Akkordtarifs für Buchbinder. B. Z. 29, S. 150.

Papier

Abfall-Verwertung in der Papierindustrie. P.-F. 1921, 32 * Alkali und alkalische Erden. Über deren Einwirkung auf Spinnfaser-Zellstoffe (Hadernkochung). P.-F. 1921, 30 * Asbestpappe, Herstellung von. P.-Z. 1921, 66 * Baumwollinters für die Papierfabrikation. P.-F. 1921, 30 * Büttenpapier, Herstellung von imitierten. P.-Z. 1921, 74 * Chlor, flüssiges zum Bleichen. P.-F. 1921, 30 * Chromopapier für Goldunterdruck geeignet. P.-Z. 1921, 66 * Fasergewinnung aus Pflanzenstengeln, insbesondere die Nesselpflanze. Neues patentiertes Verfahren. P.-F. 1921, 31 * Formatwalze für Rundsiebpappenmaschine. P.-Z. 1921, 76 * Gelbstrohstoff, färben. P.-Z. 1921, 67 * Halbstoff aus Malvenpflanzen. P.-F. 1921, 30 * Hochdruckdampf bis 60 Atm. P.-Z. 1921, 66, 80 * Filtrierpapier, Englisches handgeschöpftes. P.-Z. 1921, 68 * Freie Holzeinfuhr. P.-Z. 1921. 66 * Über Holzschleifersteine. P.-F. 1921, 30 * Holzschliff im Papier, Quantitative Bestimmung des. P.-Z. 1921, 74 * Holzzellstoffkochung, insbesondere die Sulfitzellstoffkochung. Einige Betrachtungen darüber. P.-F. 1921, 30 * Harzleimung, Beiträge zur Kenntnis der. P.-F. 1921, 30 * Isolierpappe. P.-Z. 1921, 69 * Kalenderwalzenpapiere. P.-F. 1921, 32 * Deutsches Kiefernharz. P.-Z. 1921, 66 * Kocherbeschickung. P.-Z. 1921, 66 * Vorrichtung zur Verhinderung des Rücktritts von Kocherlauge in die Dampfheizleitung von Zellstoff und andern Kochern. P.-F. 1921, 26 * Kochung, Beschleunigte Esparto-. P.-Z. 1921, 66 * Verfahren zum Leimen von Papier. P.-F. 1921, 26 * Mahlungsprüfer nach Schubert. P.-F. 1921, 30 * Papierstoff aus der Nipa-Palme auf Neu-Guinea. P.-Z. 1921, 72 * Papiere von hoher Leimfestigkeit. Neues patentiertes Verfahren zu deren Herstellung. P.-F. 1921, 32 * Pappenherstellung auf der Mehrzylinder-Pappenmaschine. P.-Z. 1921, 76 * Papier aus Reishülsen. P.-Z. 1921, 80 * Papier im Vakuum trocknen. P.-Z. 1921, 67 * Papiermaschinen, Neue. P.-Z. 1921, 82 * Papierstoff aus Reisstroh. P.-Z. 1921, 69 * Papierstoffholländer, Neuer patentierter. P.-F. 1921, 30 * Pappenpreise, Ermäßigung der. Z. f. D. B. 1921, 30; K. 1921, 82 * Regenerieren von Altpapier, patentierte Vorrichtung. P.-F. 1921, 32 * Rundsiebpappenmaschine. P.-Z. 1921, 81 * Sicherheitspapier. P.-Z. 1921, 80 * Siebführer, Selbsttätiger. P.-Z. 1921, 73 * Stammenden bei Papierholz, P.-Z. 1921, 81 * Stoffänger, P.-Z. 1921, 82 * Stoffsichter. P.-Z. 1921, 79 * Stoffsichtvorrichtung für die Holzstoff-, Zellstoff- und Papierherstellung. P.-F. 1921, 31 * Sulvitstoff, Herstellung von in Europa. P.-Z. 1921, 77 * Ventilation des Maschinenraumes von Papierfabriken. P.-F. 1921, 30 * Verspinnung kurzer Fasern, Neues patentiertes Verfahren. P.-F. 1921, 32 * Wasserglas zum Leimen von Papierstoff. P.-F. 1921, 31 * Wasserstein, Beseitigung von, aus Kühlschlangen. P.-F. 1921, 30 * Zellstoff aus Holz, ein neues patentiertes Herstellungs-Verfahren. P.-F. 1921, 30 * Verlust an Zellstoffasern. P.-F. 1921, 26 * Zeitungsdruckpapier, Die neuen Preise für. Z. f. D. B. 1921, 28; K. 1921, 77; Z.-V. 1921, 26 * Krebsschäden im Zugabewesen. P.-H 1921, 27 * Schaufenster und ihre Dekoration. P.-H. 1921, 28 * Verzeichnis der Aussteller zur Berliner Papier-Messe, Herbst 1921. P.-H. 1921, 28 * Waren-Austausch. P.-H. 1921, 28 * Dampfverbrauch beim Kochen und Trocknen von Sulfitzellstoff. P.-F. 1921, 26 * Druckmaschinen-Normung. P.-Z. 1921, 77 * Papier-Maschinen, Neue. P.-Z. 1921, 66 * Papiermaschinen, Neue. P.-Z. 1921, 82 * Papierstoffholländer. P.-Z. 1921, 82 * Querschneider für Papier. P.-Z. 1921, 77 * Querschneider von Papierbahnen. P.-Z. 1921, 75 * Neuerungen im Holländerbau. P.-F. 1921, 29 * Stoffänger mit trichterförmigen Einsatz. P.-F. 1921, 29 * Walze für Hochdruckpresse. P.-Z. 1921, 81 * Walze zum Auspressen des Wassers aus Holz und Zellstoff. P.-F. 1921, 29 * Festigkeit von Papier. P.-Z. 1921, 81 * Holzpappe, Sich spaltende. P.-Z. 1921, 74 * Lichtechtes Papier. P.-Z. 1921, 76 * Mindergewicht bei Notizbüchern. P.-Z. 1921, 70 * Zellulosepapier, Sprödes. P.-Z. 1921, 68 * Teerfarben und ihre Echtheit. P.-Z. 1921, 75 * Aluminium-Papier. P.-Z. 1921, 65 * Bambus als Papierrohstoff, Papierstoff aus Bambus. P.-Z. 1921, 65 * Einrollen gummierter Bogen. P.-Z. 1921, 65 * Füllstoffe im Papier. P.-Z. 1921, 65 * Herstellung von Natronzellstoff mit gleichzeitiger Gewinnung chemischer Produkte aus der Ablauge. P.-Z. 1921, 65 * Trockengehaltsbestimmungen, Probeentnahme für, von Papierstoff. P.-Z. 1921, 65 * Behandlung des Druckpapieres, Von der – (Luftfeuchtigkeit). D. D. St. 1921, 13 * Beschnitt, Genauer, für zum Stanzen usw. bestimmte Drucke. P.-Z. 1921, 73 * Konservendosen aus Papier oder Pappe. P.-Z. 1921, 66 * Die Einkaufsgenossenschaften, ein Weg zur Erhaltung der

Existenz. P.-H. 1921, 28 * Gummiarabikum, Auflösung von. P.-Z. 1921, 66 * Gummidruck-Maschine, Johannisberger. P.-Z. 1921, 66 * Gummi-(Offset)druck-Verfahren. P.-Z. 1921, 72 * Giftwirkung bleifarbenhaltiger Tapeten usw. P.-M. 1921, 32 * Kalblederpapier verarbeiten. P.-Z. 1921, 73 * Klebstoff für Seidenpapier. P.-Z. 1921, 76 * Die künstlerische Ausschmückung der Kartonnagen-Bijouterie-Bonbonnieren und Parfümerie-Packungen. J. f. B. 1921, 32 * Normung des Papier-Beschnittes. P.-Z. 1921, 82 * Papier, Nicht stäubendes. P.-Z. 1921, 76 * Papierrollen mit eingedrücktem Kern. P.-Z. 1921, 77 * Rotationsrollen, Ein Druck über. P.-Z. 1921, 75.

Photomechanik

Duplikatnegative, Herstellung von. P. R. M. 1921, 11 * Strichzeichnungen, Anfertigung von — nach Eisenblaudruckunterlage. P. Ch. 1921, 21 * Vergilbte Bilder, Reproduktion. P. Ch. 1921, 29.

Pressewesen

Anzeigenpreise, Das Ausrechnen der. B. W. 1921, 28 * Zur Anzeigensteuer. Z.-V. 1921, 28 * Berichtigungszwang, Der, der Zeitungen. Z.-V. 1921, 28 * Bestechungsinserate. Z.-V. 1921, 28 * Eingabe des Tarifausschusses an den Justizminister, betr. die Preßfreiheit. Z. f. D. B. 1921, 27; Z.-V. 1921, 26 * Vor dem Ende der Amtsblätter. K. 1921, 77 * Europa. Depeschendienst, Der, in der japanischen Presse. Z.-V. 1921, 27 * Zur Frage der Gebührenerhebung für Offertenbeförderung. K. 1921, 77 * Inseratenzensur. Z.-V. 1921, 28 * Der § 40 des Umsatzsteuergesetzes. Z.-V. 1921, 27 * Pressegesetz, Ein Mangel im. Z.-V. 1921, 28 * Rabattfrage, Die, sowie Zeilen- bzw. Millimeterpreiserhöhungen. Z.-V. 1921, 28 * Regierung und Presse. Z.-V. 1921, 28 * Statistik im Zeitungsgewerbe. Z.-V. 1921, 28.

Schiedssprüche und Gerichtsentscheidungen

Ergebnis der Akkordtarif-Beratungen. A. A. f. Bb. Stuttgart, Nr. 28, S. 529 * Sind Auslandsanzeigen steuerpflichtig? Z.-V. 1921, 26 * Beteiligung am Streik ist wichtiger Grund zur fristlosen Entlassung. Z.-V. 1921, 26 * Betriebsrat, Arbeitsmethode oder Dienstvorschrift. D. D. St. 1921, 14 * Betriebsrat, Betreten von Betriebsräumen. D. D. St. 1921, 14 * Betriebsrat, Kosten der Geschäftsführung. D. D. St. 1921, 15 * Betriebsrat, Kosten der Betriebsversammlung (Lokalmiete). D. D. St. 1921, 14 * Betriebsrat, Reisekosten. D. D. St. 1921, 14 * Betriebsratsitzung und Pausen. D. D. St. 1921, 14 * Chiffreanzeige-Vertrag, Der. Z.-V. 1921, 26 * Echo gegen Weltecho. Z.-V. 1921, 27 * Gefährdung der Autorität der Betriebsleitung ist wichtiger Grund zur fristlosen Entlassung. Z.-V. 1921, 26 * Leichtsinniges Lieferungsversprechen in der Papierfabrikation. Freibleibende Offerte. P.-H. 1921, 28 * Lohn für die Zeit der Wahrnehmung eines Klagetermins verlangen, Kann der Betriebsratsvorsitzende — D. D. St. 1921, 13 * Luxussteuer für Bilderrahmen. D. Ph. Z. 1921, 15 * Makulaturdruck, Abzug vom Lehrlingskostgeld für. Z. f. D. B. 1921, 26 * „Nach Anhörung des Betriebsrates". Z. f. D. B. 1921, 30 * Ortswappen, Darf der Drucker — nachdrucken? D. D. St. 1921, 13 * Porträt nach einer Photographie. Ph. Chr. 1921, 27 * Rechtsgültigkeit, Die, der Verordnungen über Wohnungsanzeigen. Z.-V. 1921, 26 * Schiedsspruch für das Buchdruckgewerbe vom 27. Juni 1921. Ty. 1921, 27 * Schlichtungsordnung, Eine neue. A. A. f. D. 1921, 28 * Schlichtungsordnung, Annahme einer, im Reichswirtschaftsrat. Z. f. D. B. 1921, 26 * Selbsthilfe-Verkauf der Druckereien, Vom — (Urheberrecht). D. D. St. 1921, 13 * Streikposten und Unmöglichkeit der Leistung. D. D. St. 1921, 14 * Überschreitung der Befugnisse eines Schlichtungsausschusses. Z.-V. 1921, 27 * Verdorbene Platten, Schadenersatz bei Lieferung. Ph. Chr. 1921, 27 * Vertragsänderung wegen veränderter Verhältnisse. A. A. f. D. 1921, 28 * Wichtiger Grund zur fristlosen Entlassung eines Betriebsratmitgliedes. Z.-V. 1921, 26.

Schriftgießerei

Drucktypen für Stenographie. Gr. N. 1921, 7.

Soziales

Erwerbslosenunterstützungssätze, Neue. K. 1921, 83 * Zur Invalidenversicherung. A. A. f. D. 1921, 27.

Statistik

Polygraphische Industrie, Die, in Sowjetrußland. A. A. f. D. 1921, 27; 1921, 28.

Stereotypie

Aus der Praxis des Stereotypeurs. Gr. N. 1921, 7 * Das Gießwerk System Winkler für Rundstereotypie. Schw. C. A. 1921, 13 * Das D.-, R.-, S.-Verfahren. Gr. W. 1921, 29.

Vereinswesen

Beitragsfrage, Zur, im Deutschen Buchdrucker-Verein. Z. f. D. B. 1921, 28 * Logische Rechnung. Z. f. D. B. 1921, 29.

Versicherung

Versicherungsgrenze für Angestellte, Die. D. D. St. 1921, 13.

Volkswirtschaft

Arbeitsmarkt, Der, im Mai 1921. Ty. 1921, 28 * Zur Angestelltenversicherung. Gr. W. 1921, 29 * Aufgaben für das Volkswohl. Z.-V. 1921, 27 * Aussperrung, Die. Z. f. D. B. 1921, 29 * Beteiligung, Die, des Arbeiters am Geschäftsgewinn. Schw. C. A. 1921, 13 * Geteilte oder ungeteilte Arbeitszeit. Gr. W. 1921, 29 * Gewerbliche Streiflichter. Ty. 1921, 30 * Notstandsarbeiten, Die, im Buchdruckgewerbe. Z. f. D. B. 1921, 29 * Schweiz, Aus den Gewerbekreisen der. Z. f. D. B. 1921, 30 * Zentralstelle, Die, zur Bekämpfung der Schwindelfirmen. Z.-V. 1921, 26 * Zollwesen, Über das, im besetzten Gebiet. P.-H. 1921, 28.

Werbewesen

Anzeigenabschlüsse, Langfristige. Z.-V. 1921, 26 * Gemeinde-Plakatsteuer. A. A. f. B. 1921, 27 * Praktische Hausreklame. Z.-V. 1921, 26 * Ein neues Vervielfältigungsverfahren. Schw. C. A. 1921, 14 * Werden Zeitungsanzeigen gelesen? Z.-V. 1921, 27.



Führung der Feder. Charakteristisch ist der s-förmige Schnörkel am Anfang vieler Buchstaben, er wird zuerst geschrieben. Der letzte wieder leicht in die Höhe gehende Teil wird durch eine flüchtige

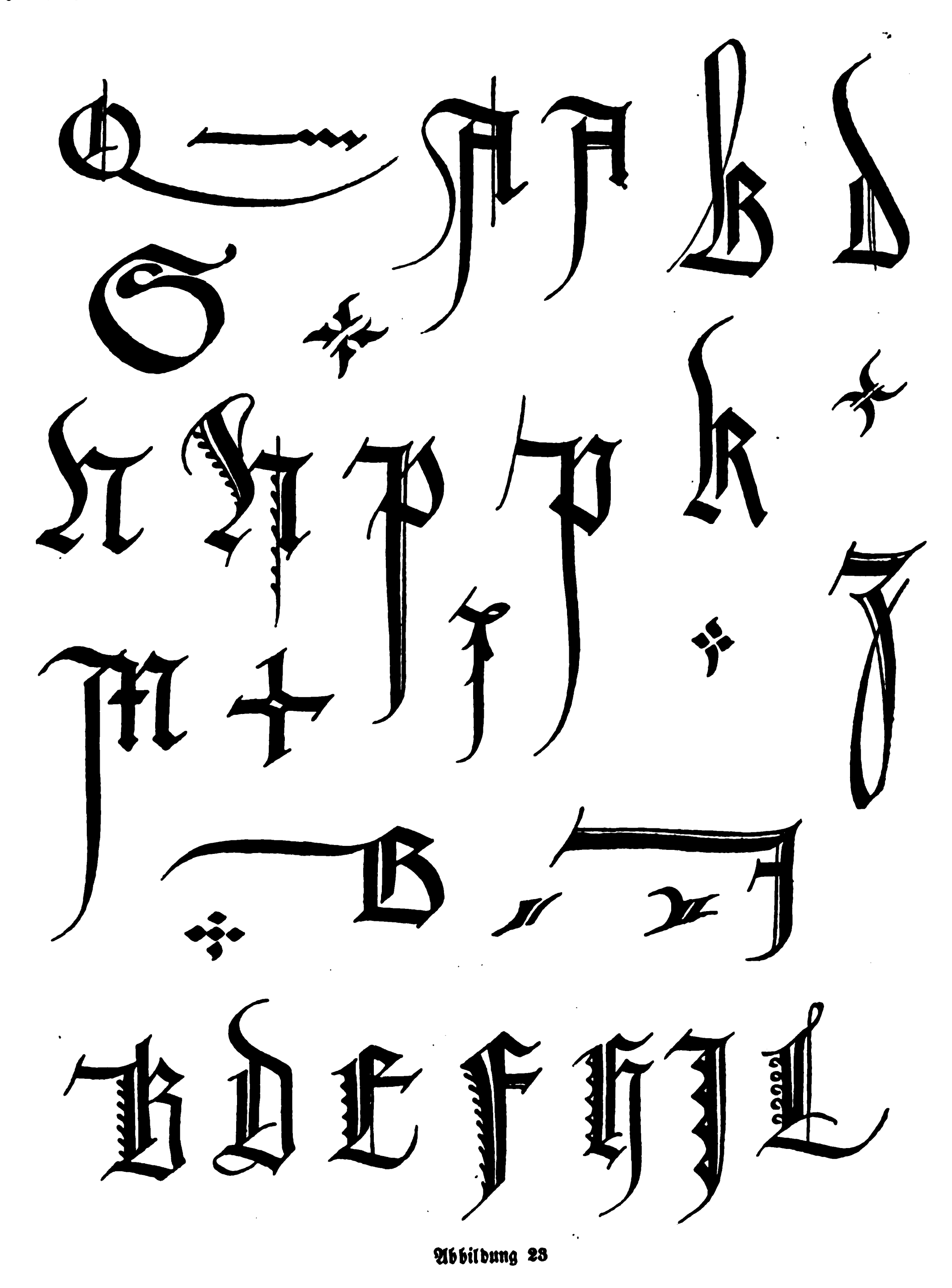


Abbildung 23

rückläufige Bewegung der Feder erzielt und es ist eine besondere Kunst, ihn recht zart und mit ganz geringer Verdickung gegen den Haarstrich zu schreiben. Ist die Bewegung weiter nach oben geführt, so ist dieser Teil mit der spitzigen Feder angesetzt. Im allgemeinen tut man aber besser, es bei dem

Ergebnis zu belassen. Solche rückläufige Bewegungen finden wir sonst nur noch in der ähnlichen Form innerhalb von C, E und G, im unteren Teil von F, I, J und P und in der Schleife im linken oberen Teil von J. Sonst wird alles von oben nach unten geschrieben und entsprechend oft abgesetzt. Besondere Aufmerksamkeit erfordert die grundsätzlich neue Form des S. Sie verlangt viel Übung, und der Schreiber tut am besten, wenn er mit dem oberen in wagerechter Richtung verlaufenden Teil beginnt und nichts an diesem Buchstaben mit rückläufiger Feder schreibt, sondern so oft absetzt wie nötig. Ein schön geschriebenes schwungvolles derartiges S etwa am Anfang einer Arbeit ist ein wahrer Triumph der Schriftkunst.

Die Schrift soll immer ziemlich dünn geschrieben werden, d. h. mit einer sehr schmalen Feder. Der starke Unterschied von Haar- und Grundstrichen ist den Formen nicht günstig.

Die Zeilenabstände dürfen ziemlich groß sein, sie dürfen bis zum dreifachen der n-Höhe betragen.

Lebhaft bewegte Initialen und Schwünge fordert diese Schriftart geradezu heraus, die fein bewegten Gabelungen und Schleifen gleichen in leichtem Winde schwenkenden Gräsern. Alle die dünnen, mit der spitzen Feder angesetzten Teile, die Senkrechten in den Großbuchstaben (nur im S haben wir einen Bogen), die Gabelungen und Schleifen in den Gemeinen müssen so zart wir irgend möglich gehalten werden. Die Feder kann gar nicht spitzig genug sein und ist öfter zu erneuern, durch sehr flüchtiges Ansetzen dieser kleinen Zutaten, so daß die Tinte kaum Zeit hat aus der Feder zu fließen, erreichen wir das äußerste Maß von Zartheit, und gewinnen auch jenen flotten Eindruck, den wir gerade für diese Teile der Schrift brauchen.

Ein Kunstgriff ist es, wenn wir die Zartheit der Schrift dadurch noch steigern, daß wir sie in Gegensatz bringen zu wesentlich stärkeren Zierstücken, wie man es bei Abb. 25 beobachten kann. Hier dient das Ornament nicht nur diesem Zweck, sondern es füllt auch die erste Zeile, die sonst viel zu kurz wäre. Es ist allerdings nicht immer möglich, sich auf diese Art zu helfen, denn nur bei einem natürlichen Absatz ist ein solches Hilfsmittel zulässig. Wäre ein solcher nicht am Ende der ersten Zeile, so hätte der Schreiber sich wohl dadurch helfen können, daß er das L am Anfang noch wesentlich breiter gehalten hätte.

Das Beispiel Abb. 26 ist mit Feder Nr. 3 geschrieben, eine noch breitere Feder darf man für diese Schrift nicht wählen, es ist hier schon manches an Leichtigkeit verloren gegangen. Die lebhaft bewegten munteren, ja ausgelassenen Formen und Schnörkel dieses Blattes stehen in gar keinem Verhältnis zu dem ernsten und großen Gedanken des Inhalts. Wir haben schon davon gesprochen, daß eine solche Übereinstimmung nicht vorhanden sein muß. Nur darf kein störender Widerspruch auftreten. Handelte der Inhalt von Krankheit und von Tod, so wäre die Form allerdings herzlos und verwerflich und ein Beweis dafür, daß der Schreiber keinen Anteil hatte an dem, was er schrieb. Und das erniedrigt ihn.

c) Die deutsche Gebrauchsschrift.

Die deutsche Gebrauchsschrift, allgemein geübt und wegen ihrer Unschönheit allgemein verschrieen, erlaubt sehr wohl eine charaktervolle und sorgfältige Behandlung (Abb. 27).

Hier schlummern noch manche ungehobenen Schätze und es wäre eine schöne Aufgabe, diese Schrift für den Unterricht in der Schule neu zu formen und dadurch den Schreibunterricht zu dem zu machen, was er sein sollte: Ein Mittel zur Erziehung des Schönheitssinns eines Volkes. –

In dieser Darstellung sind die vier Abarten der deutschen Schrift, Schwabacher, Gotische,

Fraktur und Gebrauchsschrift scharf getrennt gehalten. Daß Übergänge zwischen ihnen möglich sind und zu Wirkungen von besonderer Art führen können, zeigen mehrere der in diesem Buch gezeigten Beispiele.

3. Die lateinischen Schriften.

a) Die Antiquaschrift.

Die Großbuchstaben der Lateinschrift sind die Urahnen aller unserer abendländischen Schriften. Sie stellen ganz einfache geometrische Zeichen vor und sind zusammengesetzt aus ganz wenigen Grundformen, Graden verschiedener Richtung, einem großen und einem kleinen Kreis oder Teilen davon (Abb. 28, 5. Zeile). Eins ist im voraus zu beachten: Nie dürfen die Graden gebogen sein und nie darf der Kreis zum Oval werden. Daß bei dieser Art der Buchstabenbildung breite und schmale Formen entstehen, stört uns nicht, wir finden im Gegenteil in diesem Wechsel eine Steigerung der ornamentalen Schönheit. So besteht B aus einer Senkrechten und zwei gleichgroßen kleinen Halbkreisen, C aus einem Dreiviertelkreis, K aus einer Senkrechten und einem diese in der Mitte mit der Spitze berührenden Winkel. Bei M beachte man die verschiedene Winkelstellung, es ist der einzige Fall, in dem wir der Senkrechten sich nähernde Schrägungen verwenden. O und Q sind vollständige Kreise, S besteht aus zwei kleinen Halbkreisen, die etwas schräg übereinander gestellt sind. Diese Form ist besonders zu beachten und bedarf auch besonderer Übung. W besteht aus zwei ineinander geschobenen V. Hier ist der Gleichlauf, den wir in M geflissentlich vermieden, erwünscht. Querteilungen der Buchstaben, wie der Querstrich im H, sollen auf der geometrischen Mitte stehen. Es gerät ja leicht, daß man infolge einer Augentäuschung diese Mitte etwas zu hoch ansetzt, dann ist dies kein Schade, doch gehe man nicht darauf aus, dasselbe gilt für B, E, F, K, P, R, S und X. Solche Verschiebungen komplizieren die einfachen Grundverhältnisse dieser Buchstaben ungeheuer und heben ihre edle Architektonik auf.

Die Gemeinen sind sehr niedrig, Ober- und Unterlängen treten stark hervor. Der Körper aber, so klein er ist, wird doch kräftig in die Breite entwickelt. Bei d und g schreiben wir erst ein o und hängen die übrigen Teile an.

Eine andere Art der lateinischen Schrift mit niedrigen Oberlängen zeigt Abb. 57.

b) Die lateinische Schrägschrift (Kursiv).

Die das Schreiben erleichternde Schrägschrift ist zu allen Zeiten für den täglichen Gebrauch verwendet worden (Abb. 29). Eine Schriftart, wie die hier gezeigte, nähert sich durch diese Schräglage der kurrenten Schrift und gibt ihr dadurch Flüssigkeit. Die Formen sind von der Geradstehenden abgeleitet, in den Großbuchstaben finden sich einige diese Flüssigkeit betonende Abweichungen. Die dünnen Zierstriche sind nicht unerläßlich, bewähren aber auch hier ihre schmückende Eigenschaft. Die gleichmäßige Schräglage einzuhalten, ist für den Anfänger nicht leicht, das Ziehen von Hilfslinien in der gewünschten Lage über die ganze Seite, die man dann wieder abradiert, ist für die ersten Studien anzuraten.

Beide Arten der Lateinschrift schreibe man mit dünner Feder und nie zu groß, eine Anzahl Unzulänglichkeiten, die im Kleinen nicht auffallen, treten sonst störend hervor.



c) Die lateinische Gebrauchsschrift.

Sie verdient sehr wohl auch die Beachtung des Schreibkünstlers. Die Schönheit dieser Formen ist leichter auffindbar als bei der deutschen Gebrauchsschrift und zu allen Zeiten anerkannt gewesen (Abb. 30).

IV. Übungen im Schreiben und Verzieren und Durchbildung der Schrift im einzelnen.

Ehe wir zur Anwendung unserer Fertigkeiten schreiten, wiederholen wir noch einmal unsere Übungen, indem wir die verschiedenen Schriftarten in größeren Blättern schreiben, etwa wie in Abb. 31 und 32 gezeigt. Wir sehen, wie die verschiedenen Schriftarten auch gemischt zu einer guten Wirkung gebracht werden können (Abb. 33 und 34). Wir können es nun auch wagen, leichte Verzierungen anzubringen, auch einmal ein reicher verziertes Blatt läuft wohl mit unter (Abb. 35), ohne daß wir uns von dem eigentlichen Zweck unserer Studien, der Schrift, allzu-sehr abziehen lassen.

Alle diese Arbeiten sind mit Tinte geschrieben.

Gottes ist der Orient
Gottes ist der Occident!

Abbildung 36

Nicht immer gelingt dem Schreiber jede Einzelform so klar, wie es ihm erwünscht ist. In mittleren und kleinen Schriften wird er ruhig über solche kleine Unregelmäßigkeiten hinweggehen. Hat er aber einen größeren Schriftgrad vor sich oder soll die Arbeit als Vorlage für einen Druckstock dienen, so muß er Tusche verwenden, und er wird gut tun, die Schreibarbeit mit der spitzigen Feder noch einmal mit aller Sorgfalt durchzugehen, ausgebliebene Stellen nachzugehen, vor allem aber rundliche An- und Absätze scharf auszubilden. Abb. 36 zeigt in der oberen Zeile eine solche Schrift, wie sie aus der Feder kommt, in der zweiten ist die erwähnte Überarbeitung vorgenommen.

Handelt es sich um die sorgfältige Durchbildung größerer Schriftformen, so genügt dieses äußerliche Nachgehen nicht, der Schreiber wird vielmehr danach trachten, eine feinere Abwägung der Massen und Formen untereinander zu erreichen und er wird sich oft zu einem gründlichen Durch- und Nachzeichnen seiner Handschrift entschließen. Voraussetzung dafür ist allerdings ein an vielen Schreibübungen entwickelter Formensinn, denn niemals darf dieses Nachformen zu einem Umformen werden, das durch die breite Feder gegebene Gesetz darf abgewandelt, aber niemals umgestoßen werden.

Für ein empfindliches Auge ist der Gleichlauf aller An- und Absätze der Feder, bedingt durch die sich immer gleichbleibende Haltung derselben in größeren Schriftformen leicht störend, gleichmäßig dünne Verbindungsstriche müssen beseitigt werden, überhaupt trachtet der Schreiber danach, alle gleichlaufenden Linien zu vermeiden, harte Senkrechte und Wagerechte durch leichte Schweifungen oder Anschwellungen zu beleben und an Stelle der Einheit von Bewegungen und Formen eine Vielheit von Richtungen und Strichstärken zu setzen. Diese Vielfältigkeit in der Zusammensetzung eines einzelnen Buchstaben hat für das Auge etwas im höchsten Maße Befriedigendes.



Abbildung 37

Wie wir in der Lateinschrift nur die einfachsten geometrischen Grundformen anwendeten und nur auf diesem Wege zu der gewünschten Klarheit kamen, so wenden wir bei der deutschen Schrift zu demselben Endzweck den entgegengesetzten Grundsatz an.

Diese grundlegende Erkenntnis ist auf dem Wege der Erfahrung gewonnen. Um sie verstandesmäßig rechtfertigen zu können, müßte man hinabsteigen zu dem tieferen Gegensatz, des klassischen und des gotischen Formempfindens überhaupt, und es ist möglich, daß gerade an diesen ganz einfachen Dingen diese Ideen sich besonders klar entwickeln ließen. Wir sind nicht imstande, solche Untersuchungen vorzunehmen, stellen nur fest, daß für unsere Art, eine deutsche Schrift zu schreiben, eine unbegrenzte Vielheit von Formen die höchste Harmonie der Erscheinung hervorbringt.

Zur Erläuterung des Gesagten diene die Abb. 37, bei der die großen Zeilen in sorgfältiger Weise in der bezeichneten Art überarbeitet sind. Zur deutlicheren Veranschaulichung diene die Abb. 38, die zwei Worte aus Abb. 37 zeigt, wie sie mit der breiten Feder vorgeschrieben sind und der Nacharbeit noch harren. Abb. 39 sucht den Grundsatz der Vielfältigkeit an einem einzelnen Buchstaben zu verdeutlichen. Durch einige Hilfslinien sind die Unterschiede in den Hauptrichtungen der Formen hervorgehoben, ohne daß der ganze Umfang des Unterschiedes erschöpft wäre. Keiner von den Strichen verläuft mehr in gleichmäßiger Stärke und Richtung, es ist ein fortwährendes An- und Abschwellen von Linien, ein ununterbrochenes Sichentgegensetzen, ein widerspruchvolles Gebilde von unendlicher Vielgestaltigkeit, aus dem etwas spricht, was kein Lateinbuchstabe jemals werden kann – ein Charakter.

Es ist nicht immer unsere Absicht, so derb wie in den zuletzt gezeigten Beispielen zu charakterisieren.

Abb. 40 zeigt eine für die Nachbildung in Steindruck hergestellte Handschrift. Größe 18 × 21½ cm auf starkem Büttenpapier. Die Schriftformen sind sorgfältig überzeichnet, da die Zufälligkeiten der Handschrift, so sehr wie wir sie sonst schätzen, in der Übertragung allen ihren Reiz verlieren.

Abb. 41. Doppeltitel zu einem Monumentalwerk, Buchgröße 34 × 45 cm, auf Japanpapier gedruckt. Schrift schwarz, Ornamente grün.



Abbildung 38

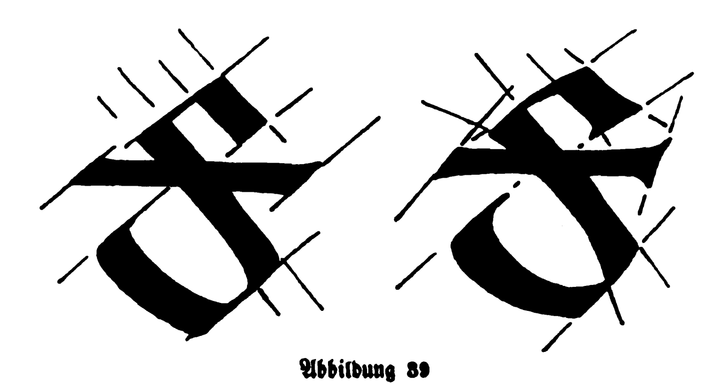


Abbildung 39

Die ungewöhnliche Größe erforderte eine besonders sorgfältige Nacharbeit, wie eine solche Arbeit denn überhaupt der reiflichsten Überlegung und viele Vorversuche und Skizzen erfordert, ehe eine befriedigende Lösung gefunden ist.

Abb. 42 stellt eine Überschriftzeile aus demselben Werke dar.

Die Nähe einer kleinen Satzschrift zwingt auch hier zu sorgfältiger Überarbeitung. Die Ornamente sind in grüner Farbe gedruckt.

Es sei nochmals gesagt, daß wir diese Art, die Schrift nachzuarbeiten, hauptsächlich anwenden, wenn es sich um Vorlagen für den Druck handelt, wo der Reiz der Handschrift überhaupt verloren geht.

Bei Arbeiten, welche als Originale bestehen sollen, werden wir die natürliche Ursprünglichkeit immer aufs höchste schätzen und auch an größeren Schriften im Nacharbeiten nur das Notwendigste tun.

Die Handschrift wirkt nicht allein durch die Schriftform, die Abgrenzung von Weiß und Schwarz, da ist die Art der Schreibfläche, ihre Glätte oder Rauheit von größtem Einfluß auf die Art des Striches, die Schreibflüssigkeit und das Schreibwerkzeug wirken mit und es entsteht immer ein sinnliches Bild von lebendiger und vielfältiger Wirkung.

Hingegen der Druckstock bietet nichts als die scharfe Abgrenzung der Formen, so muß denn diese abstrakte Umrißlinie auch mit aller Schärfe verlaufen und die Abwägung der Formen muß aufs sorgfältigste geschehen, da wir kein anderes Mittel für einen Ausdruck haben.

Für die Wiedergabe geschriebene und überzeichnete Schrift wird am besten in Holz geschnitten. Der Schnitt größerer Schriften in Birnbaum-Langholz mit dem Messer ist sehr zu empfehlen, kleinere Schriften sticht man besser mit dem Stichel in Buchsbaum-Hirnholz.

Andere Wiedergabeverfahren, wie Kupferstich und Steingravur, sind seltener anwendbar, aber von großer Schönheit.

Die Wiedergabe in Zinkätzung ist am wenigsten zu empfehlen, wenn sie auch sehr oft nicht zu umgehen ist. Man sorge dann wenigstens für sorgfältige Behandlung beim Ätzen und genaues Nachschneiden.

V. Das geschriebene Buch.

1. Allgemeines.

Durch schöne und mit höchster Sorgfalt gedruckte Bücher ist bei uns in den letzten Jahrzehnten der Sinn geweckt worden für das Buch als Gegenstand des Kunstfleißes. Und es gibt genug Büchersammler, die hohe Preise bezahlen nicht nur für seltene alte, sondern auch für kostbare neue Bücher.

Warum nun gibt es keine Liebhaber, die auch neue geschriebene Bücher sammeln? Die Antwort ist: Weil es keine neueren geschriebenen Bücher gibt. Man zeige dem Sammler schöne Handschriften, und der Wunsch, sie zu besitzen, wird bald erwachen, ja er muß sich mit Notwendigkeit einstellen.

England ist uns darin vorangegangen. Unter Führung des Meisters Edward Johnston hat sich dort eine Schule von Schreibern gebildet, die sich in das eifrige eingehende Studium alter Handschriften vertieften und die mit feinstem Geschmack und in jeder Hinsicht vollendeter Weise in enger Anlehnung daran neue Werke hervorgebracht haben, die die höchste Bewunderung verdienen. Solche Werke sind in Deutschland schon verschiedentlich ausgestellt gewesen und haben auch bei uns großen Eindruck gemacht.

Johnston selbst hat über seine Arbeitsweise ein sehr ausführliches, vorzügliches Buch geschrieben, das auch in deutscher Übersetzung erschienen ist und das so viel vortreffliche Ratschläge enthält, daß es in der Hand eines jeden ernsthaften Schreibers sein muß*). Dort wird man alles finden, was man in dem vorliegenden Buche vermißt. Die Kenntnisse alter Handschriften sind erstaunlich, die Eindringlichkeit des Studiums ist nicht zu übertreffen.

Alles ist in eine vortreffliche Folge gebracht und so geordnet, daß jeder, der sich ganz daran hält, ein gutes Buch zustande bringen muß, da kaum eine Stelle zu finden sein wird, für die Johnston nicht die genaueste Anweisung gibt.

*) Schreibschrift, Zierschrift und angewandte Schrift von Edward Johnston. Aus dem Englischen übersetzt von Anna Simons. Leipzig. Verlag von Klinkhardt & Biermann.

Im Studium der Alten und dem getreulichen Kopieren sieht er das einzige Heil für den Lernenden, und ich glaube, daß er es für ganz unmöglich hält, diese Vorbilder je zu erreichen oder gar zu übertreffen.

Man stelle sich dazu wie man will: Er hat durch seinen unendlichen Fleiß, die Geklärtheit seines Geschmacks und die erstaunliche Geschicklichkeit seiner Hand diese Wunderwerke früherer Zeiten von neuem vor uns erstehen lassen; er hat in seinem Buch uns alle Gesetze, Gebräuche und Handwerkskniffe der Alten übermittelt und es uns möglich gemacht, sie zu studieren und zu erlernen. Es ist ein gediegener Grund, auf dem sich gut und sicher bauen läßt.

Und doch können wir uns dieses Grundes nicht bedienen. Wie hier in diesem Buche eine Schrift gelehrt wird, wie sie noch nie und noch nirgends gelehrt worden ist, wie wir uns hier nicht auf die Meister vergangener Zeiten berufen wollen, so wollen wir auch keine Bücher schreiben, die den alten zum Verwechseln ähnlich sehen, sondern wir wollen uns frischweg selbst ausdrücken, wollen es so machen, wie wir es für schön halten, und wir haben eine eigene und selbständige Ansicht davon.

Wir wollen uns nicht selbst überheben, wenn wir so sprechen, wir sehen auch die alten Handschriften in unseren Museen und Bibliotheken und stehen erstaunt vor diesen Schätzen, ihre zarte Schönheit bewegt uns, oder ihre schlichte Einfalt oder ihre schwere, üppige Pracht. Aber wir müssen eben doch wieder von vorn anfangen, wenn auch der Weg lang ist und wir keine Hoffnung haben, den Gipfel selbst noch erklimmen zu können.

Wir haben vorhin behauptet, daß die Zeit nicht fern ist, da man geschriebene Bücher wieder kaufen wird, doch wird der Schreiber ohne einen Gedanken daran seinen Studien obliegen, die er, wenn er der rechte Mann ist, ohne Berechnung auf den Erwerb und aus reiner Freude an der Arbeit betreibt.

Wir behaupten nun, kein ernsthafter Schreiber kann das geschriebene Buch unbeachtet lassen. Hier erst werden alle Fragen gestellt, hier erst kann er seine ganze Kunst zeigen, und erst wenn er solchen Aufgaben sich gewachsen fühlt, kann er den Namen eines Schülers und eines Lernenden ablegen.

Hat er stand gehalten, so wird sich vielfältiger Nutzen aus diesen Studien ergeben.

Die ganze Anlage eines Buches ist ihm nicht mehr fremd, über alles, vom Falzen des Papiers bis zum Heften der fertigen Arbeit, hat er schon einmal nachgedacht und so wird er dem Buchdrucker und vielleicht auch dem Buchbinder etwas zu sagen haben. Er hat ein Buch aus dem Nichts heraus geschaffen und so ist es ihm auch lebendig geworden.

Was im folgenden gegeben wird, ist ein Versuch. Niemand wird etwas Endgültiges erwarten von der Arbeit eines einzelnen, wenn es sich um Dinge handelt, die Geschlechter von Schreibern erst ganz auszubilden vermögen. Setzt man diese Arbeit in Vergleich mit den Alten oder auch mit den neueren Engländern, so wird dies erst ganz offenkundig. Der Begriff des geschriebenen Buches muß erst wieder geschaffen werden, wir geben unsern Beitrag dazu gemäß unserem Temperament und den Grenzen unserer Veranlagung.

2. Der Text.

Ehe der Schreiber ans Werk geht, muß die Wahl des Textes getroffen sein. Arbeitet er im Auftrag eines andern, so wird ihm der Besteller meistens diese Sorge abnehmen und es bleibt ihm nichts zu tun, als diesen gegebenen Text, wie es der Inhalt und der Umfang verlangen, mit aller Sorgfalt und aller Liebe niederzuschreiben.

Schöner ist die Aufgabe, wenn er völlige Freiheit genießt, ja wenn der Antrieb zur Arbeit aus dem Dichterwerk selbst quillt.

Das ist die schönste Blüte seiner Kunst, wenn der Schreiber sich selbst vergißt vor dem Werke eines Dichters, wenn er nur danach trachtet, dem edlen Inhalt eine Form zu geben, die seiner würdig ist.

Er denkt nicht daran, seine Kunst zu zeigen, er trachtet nur danach, die Worte des Dichters recht klar dem Leser zu vermitteln und ihm nebenbei durch einen anmutigen Federzug eine kleine Freude zu bereiten, er will durch die Wahl eines schönen Materials und die Sorgfalt seiner Arbeit nur ausdrücken, wie wert er das Dichterwort hält und wie hoch er es achtet.

Deshalb ist auch ein mit Aufwand geschriebener gleichgültiger Text eine Sünde an der Schreibkunst und ein Zeichen der geringen Urteilskraft des Schreibers.

3. Beispiele.

Als Erläuterung des Gesagten seien hier mehrere Abbildungen eingefügt, zu denen einige Bemerkungen notwendig sind.

Abb. 43. „Historie von der schönen Lau" von Eduard Mörike. Eine Märchendichtung. Die Handschrift zeigt, wie weit ein geübter Schreiber in der Flüchtigkeit der Arbeit gehen darf, ohne die Lesbarkeit zu beeinträchtigen, die bei einer solchen ziemlich umfangreichen Arbeit in hohem Maß vorhanden sein muß. Größe 18 × 22 cm. Büttenpapier. Hier wie in allen anderen Fällen ist damit das Maß des geschlossenen Buches gemeint. Schrift Schwabacher, etwas verziert. Schleifen an den Oberlängen, einfarbig. Diese ist wie alle folgenden Handschriften mit Tinte geschrieben.

Abb. 44 „Das Märchen vom sicheren Mann" von Eduard Mörike. Größe 25 × 31 cm (bedingt durch die Länge der Verszeilen). Kalbpergament. Auf der rechten Seite ist die erste sehr kurze Zeile durch Füllornamente verlängert um das Rechteck der Schriftfläche zu erreichen. Absätze sind durch rote Ornamente hervorgehoben. Schrift: Schwabacher wie oben, aber sorgfältiger geschrieben.

Abb. 45 und 46. „Der Knabe und das Immlein" von Eduard Mörike. Ein Gedicht von höchster Zartheit. Größe 16 × 20 cm. Auf ganz feines Büttenpapier in Fraktur geschrieben. In den Anfangsbuchstaben kleine Goldpunkte. Bei aller Zartheit der Anlage in der Schriftform doch ohne Glätte.

Abb. 47. „So ist der Held der mir gefällt" von Joh. Wolfg. v. Goethe. In derselben Größe wie das vorhergehende, auf dasselbe Papier geschrieben, ohne alle Auszierung. Gedrängter und großformiger in der Schrift, die ziemlich flott geschrieben ist.

Abb. 48. „Die Lieder des Hafis." Aus dem Persischen übersetzt von G. Fr. Daumer. Auf Schafpergament, 20 × 26 cm groß. Frakturschrift, wie die beiden vorhergehenden Beispiele. Initiale mit Rot und Gold ausgeziert.

Abb. 49 und 50. „Auf eine Christblume" von Eduard Mörike. Größe 16 × 20 cm auf Papier. Im Gegensatz zu den vorhergehenden eine sehr sorgfältig geschriebene Fraktur mit Schraffierungen an den Füßen. Federornamente in grüner Farbe mit Goldpunkten in den Initialen.

Abb 51. „Das hohe Lied Salomonis." Einfache, sorgfältig geschriebene Papierhandschrift in gotischer Schrift. Anfangsbuchstabe in Rot mit Schwarz verziert, sonst alles schwarz. Durch die Offenheit des Schriftbildes, die reichlichen Zeilenzwischenräume hohe Lesbarkeit und Klarheit, die bei dem größeren Umfang der Handschrift notwendig ist.

Abb. 52. „Johannes Chrysostomus." Eine Legende. Auf kräftigerem Schafpergament in gotischer Schrift mit Tinte geschrieben. Größe 20 × 25 cm. Für diese Größe der Schrift ist die Tinte schon fast zu wässerig, man sieht bei jedem senkrechten Strich, wie sie im oberen Teil blaß geblieben

ist, eine Erscheinung, die man übrigens bei manchen alten Handschriften beobachtet. Schraffierungen an den Füßen und kleine Zierstriche in den Großbuchstaben sollen die verhältnismäßig große Schrift etwas zierlicher erscheinen lassen.

Abb. 53. „Die Legende vom heiligen Julianus." Größe 16×20 cm auf Papier. Schrift gotisch, etwas verziert und stark geschlossen in Höhen- und Breitenabständen. Die Schriftfläche ist umrahmt von grünen Ornamentlinien, in der vorletzten Zeile ein goldener Zierpunkt.

Wenn hier von einer gotischen Wirkung gesprochen werden kann, so glauben wir doch, daß es sich dabei mehr um die Kennzeichnung einer Gesinnung handelt, als um das Vorhandensein gotischer Stilmerkmale im einzelnen. In diesen wie in allen andern Fällen hat uns nichts ferner gelegen, als die Nachahmung gotischer Vorbilder. Eine Vergleichung mit solchen würde dies auch außer allem Zweifel setzen.

Abb. 54. „Der Lobgesang des heiligen Franziskus." Größe 18×22 cm, steile, gotische Schrift. Das Papier ist gefeuchtet und zwischen Löschpapier getrocknet, wodurch ein sehr lebendiger pergamentartiger Eindruck hervorgerufen ist. Die enge, nicht sehr leicht lesbare Schrift zwingt zu ruhiger Betrachtung der Arbeit von geringem Umfang. Die Verzierungen schmücken, ohne dem Erhabenen des Ausdrucks zu widersprechen.

Abb. 55. „Lob Gottes" von Spervogel. Dies Beispiel wird nur gezeigt wegen des Anfangsbuchstabens, der in ganz flüchtiger Weise mit dem Pinsel in roter Farbe geschrieben ist. Ein goldener Zierpunkt dient als Schmuck.

Abb. 56. „Aus hohen Bergen" von Friedrich Nietzsche. Größe 17×20 cm auf mittelstarkem Büttenpapier. Die lateinischen Großbuchstaben geben einen Ausdruck, der die Absicht des Gedichtes unterstützt. Man beachte die Korrektur in der 3. Zeile links.

Abb. 57. „Die Zwanzigste der römischen Elegien" von Joh. Wolfg. v. Goethe. 16×20 cm auf leichtem Büttenpapier. Diese Schriftart unterscheidet sich wesentlich von der an anderer Stelle gezeigten lateinischen Kleinbuchstabenschrift.

4. Das Material.

Größe und Art des Papiers oder Pergaments werden nun gewählt wobei wir wie bei aller Arbeit uns den Text gegenwärtig halten. Nimmt man Büttenpapier, so ergibt sich das Format des Buches aus dem gefalzten Bogen von selbst. Für Arbeiten, die nicht ein ganz besonderes Maß von Feierlichkeit haben müssen, nehme man das Format eher kleiner als zu groß. Man denke immer an die Hand des Menschen, die das Werk handhaben soll, die es leicht und frei halten muß. Die Größe des aufgeschlagenen Buches sei so, daß sie in der Entfernung, die dem Auge und dem haltenden Arm am angenehmsten ist, leicht überblickt werden mag.

Nur in Ausnahmefällen soll man am Papier etwas abschneiden. Bei Pergament sucht man das Fell möglichst auszunutzen und richtet die Blattgröße danach ein, kleine Schäden kann man, wie schon erwähnt, stehenlassen. Von den Pergamentfabriken werden die Felle auch im Ausschnitt geliefert und nach qcm berechnet. Da der Schreiber mit den reichlichen Abfällen seines Pergaments meist doch nichts anzufangen weiß, ist dieses Verfahren zweckmäßig und zu empfehlen.

In dem aufgeschlagenen Buch dürfen niemals einzelne Blätter in die Höhe stehen, sie müssen so geschmeidig sein und dünn, daß sie sich wenigstens mit der äußeren Kante flach auflegen. Wir wollen

ja dem Leser Gutes tun, und starr in die Höhe stehende Blätter müssen ihm, wenn er ein feines Gefühl hat, die Laune verderben. Zur Probe klemmt man ein Blatt mit einer Längskante zwischen zwei Liniale, legt es sich dann von selbst um, so ist es dünn genug.

Vom Abreiben des Pergaments wurde schon gesprochen, es hätte jetzt zu geschehen. Das Pergament, wie es geliefert wird, ist durch das Abschleifen mit Bimsstein immer mit einem feinen, unangenehmen Mehl überzogen. Die Hersteller lassen es gern stehen, weil eine große Gleichmäßigkeit der weißen Fläche dadurch erreicht wird.

Es wird empfohlen, durch Abbürsten mit einer sauberen weichen Bürste dieses Mehl zu entfernen, bei Kalbpergament aber reicht dies gewiß nicht aus, es ist schon besser, man reibt es mit Brot ordentlich und gründlich auf beiden Seiten ab.

Wenn auch hie und da eine hornige Stelle dadurch zum Vorschein kommt, so hat man doch auf diese Weise die Haut selbst wieder vor sich mit allem eigentümlichen Leben von Poren, Narben und mancherlei Geäder. Weniger gute oder zu steife Blätter legen wir zurück für den Anfang und den Schluß, wo immer ein Doppelblatt nötig ist, das unbeschrieben bleibt.

5. Der Entwurf.

Auch die Wahl der Schriftart wie die ganze Behandlung der Arbeit soll vom Text ausgehen. Der Schreiber muß wissen, ob er sich leicht und heiter zeigen darf, ob es sich um schlichte, werktätige Dinge handelt, ob Feierlichkeit und Haltung erwünscht ist, ob leidenschaftliche oder gewaltige Gedankenstürme des sichtbaren Ausdrucks harren – er muß sich seinen Plan mit aller Überlegung und aller Ruhe machen.

Daß man die Schwabacher Schriftart für alltägliche Arbeiten wählt und wegen ihrer starken Wirkung in der kräftigeren Ausführung sie für Texte nimmt, aus denen Tatendrang, Leidenschaft oder Gedankenwucht spricht, ist so klar, wie wiederum die gotische Art für feierlich gehaltene, etwa kirchliche Texte sich eignet und die Frakturform der tändelnden, spielenden und singenden Weise entspricht. Das sind alles nur ganz allgemeine Hinweise, die feinere Unterscheidung muß der Schreiber selbst fällen, es sind Fragen des Taktes, in denen man nicht raten kann.

Die Wahl der Schriftgröße, des Zeilenabstandes und der Größe und Stellung der Schriftfläche sind dann die weiteren Sorgen.

Wir haben schon gesehen, daß sich Schwabacher in mittleren und größeren Graden bei breiter Form am besten macht, daß dagegen gotische Schrift weniger Platz in der Breite braucht, aber eine starke Entwicklung in die Höhe verträgt, und daß endlich die Fraktur, die im Gegensatz dazu in der Breite Platz haben muß, klein und zierlich geschrieben, immer am schönsten ist.

Ebenso dem Charakter entsprechend, müssen auch die Abstände der Zeilen gewählt werden. Schwabacher verträgt etwas weniger oder höchstens ebensoviel Zwischenraum wie die n-Größe, ebenso Gotisch, bei der aber der Raum noch mehr verengert werden kann, Fraktur dagegen darf erheblich weiter auseinanderrücken.

Auch diese Ratschläge bleiben am Äußerlichen und an der Oberfläche haften, aber im allgemeinen wird der Schreiber sich danach richten können.

Handelt es sich um umfangreichere Arbeiten, so empfiehlt sich die Anfertigung von zwei Probeseiten, mit deren Hilfe man auch die Papierränder bestimmen kann.

Für die Abstufung der Ränder an den verschiedenen Seiten gibt es gewisse Gesetze, und kluge Leute haben schon umfangreiche Berechnungen angestellt.

Johnston gibt auf Grund von Messungen an alten Handschriften folgende Maße: Oberer Rand 2 Teile, Außenrand 3, unterer 4, Innenrand jeder Seite $1^1/_2$. Das gibt klare und einfache Verhältnisse (Abb. 58). Die beiden Schriftseiten stehen um soviel auseinander, als die seitlichen Außenränder betragen, der obere Rand ist etwas schmaler, der untere hat das Doppelte des oberen. So hat die Hand reichlich Platz zum Anfassen und die Seiten schweben schön frei auf der Papierfläche. Wir sind nicht gewohnt, solche Normen unbesehen uns zu eigen zu machen. Am besten wird es sein, wir schreiben unsere Probeseiten erst einmal. Wenn uns nicht durch die Art des Textes gewisse Grenzen in der Zeilenzahl gezogen sind (wie etwa durch die Verseinteilung bei Gedichten), so nehmen wir für die Höhe der Schriftfläche etwa die Breite der Papierseite und wählen die Breite so, daß Schrift und Papiergröße im geometrischen Sinn ähnliche Rechtecke bilden, d. h. daß Höhe und Breite im selben Verhältnis bleiben. Plant man Verzierungen oder Schwünge usw., die über die Schriftfläche hinausgehen, so ist darauf natürlich schon jetzt Rücksicht zu nehmen. Glatt und schlicht geschriebene Schrift bedarf eines weniger breiten Randes als eine verzierte.

Wir achten darauf, daß nicht zu wenig Worte in eine Zeile kommen, es müssen deren wenigstens 6 im Durchschnitt sein, denn wir haben im Deutschen mit langen Silben zu rechnen, die uns sonst den rechten Rand der Kolumne zu sehr zerreißen. Es ist verständlich, daß bei kurzen Zeilen dies sich stärker bemerkbar macht als bei langen.

Wir schreiben nun die beiden Probeseiten in der gewählten Größe und schneiden sie hart am Rand der Schrift ab, dann legen wir sie auf ein im endgültigen Buchformat geschnittenes Doppelblatt und rücken die beiden Blätter so lange hin und her, auf und ab, bis wir haarscharf die richtige, d. h. unserem Auge angenehmste Stellung gefunden haben.

Es empfiehlt sich, die Versuche so zu machen, daß man die Blätter auf die Erde legt, auf einen Platz des Zimmers, der kein direktes Licht erhält. Es ist dann nicht nötig, die Schriftflächen zu befestigen, man hat einen genügend großen Abstand und das zerstreute Licht läßt den endgültigen Eindruck erkennen, da keine Schlagschatten das aufgelegte Papier verraten.

Wenn das Licht für solche Versuche schwach und dämmerig ist, so dient es unserm Zweck um so besser, wie überhaupt die Dämmerung sehr geeignet ist zur Beurteilung unserer Arbeit nach den großen Verhältnissen hin. Das ungewisse Licht des sinkenden Tages läßt alle Einzelheiten untergehen, wir sehen kein Material mehr und keine Feinheiten, aber mit einer unkörperlichen Klarheit leuchten uns die Massen entgegen und die zartesten Schwankungen im Ton einer Seite erkennen wir viel leichter, wenn es schon so dunkel ist, daß man die Schrift selbst nicht mehr lesen kann. Bei Tage kann man sich dadurch helfen, daß man seine Arbeit aus größerer Entfernung betrachtet. Für die ganze Arbeit des Entwurfes ist es sehr zu empfehlen, daß man früher gemachte Arbeiten zu Rate zieht. Es ist deshalb gut, wenn man immer solche zur Hand hat. Ein fortwährendes Vergleichen, Prüfen und Durchdenken dieser Arbeiten fördert immer und stärkt die Selbstkritik.

Sind in dem Texte gewisse gleichmäßig wiederkehrende Abschnitte, wie etwa bei Gedichten die Verse, so sollte man es sich zum Grundsatz machen, daß man diese niemals durch die Seiteneinteilung zerreißt. Wenn es irgend geht, nehme man nur einen Vers, wenn er auch nur 4 Zeilen hat, auf eine Seite. Die übergroßen Ränder können durch einen feinen Federzug belebt werden. Diese

Platzverschwendung ist gerechtfertigt, wenn die Dichtung einen besonderen Anspruch erheben darf, und nur solche Dichtungen sollte man schreiben.

Hat man Verse von wechselnder Zeilenzahl, so wählt man die Seitengröße so, daß möglichst viel Versausgänge mit den Seitenausgängen zusammenfallen.

Hier ist auch die Stelle, zu bemerken, daß eine Handschrift mit einer einzigen Federbreite vom Titel bis zum Schlußvermerk geschrieben sein soll. Diese Einheit des Größenmaßes oder wenigstens der Strichstärke gibt der ganzen Arbeit eine edle Ruhe. Ist es nicht möglich, die Zeilenzahl auf

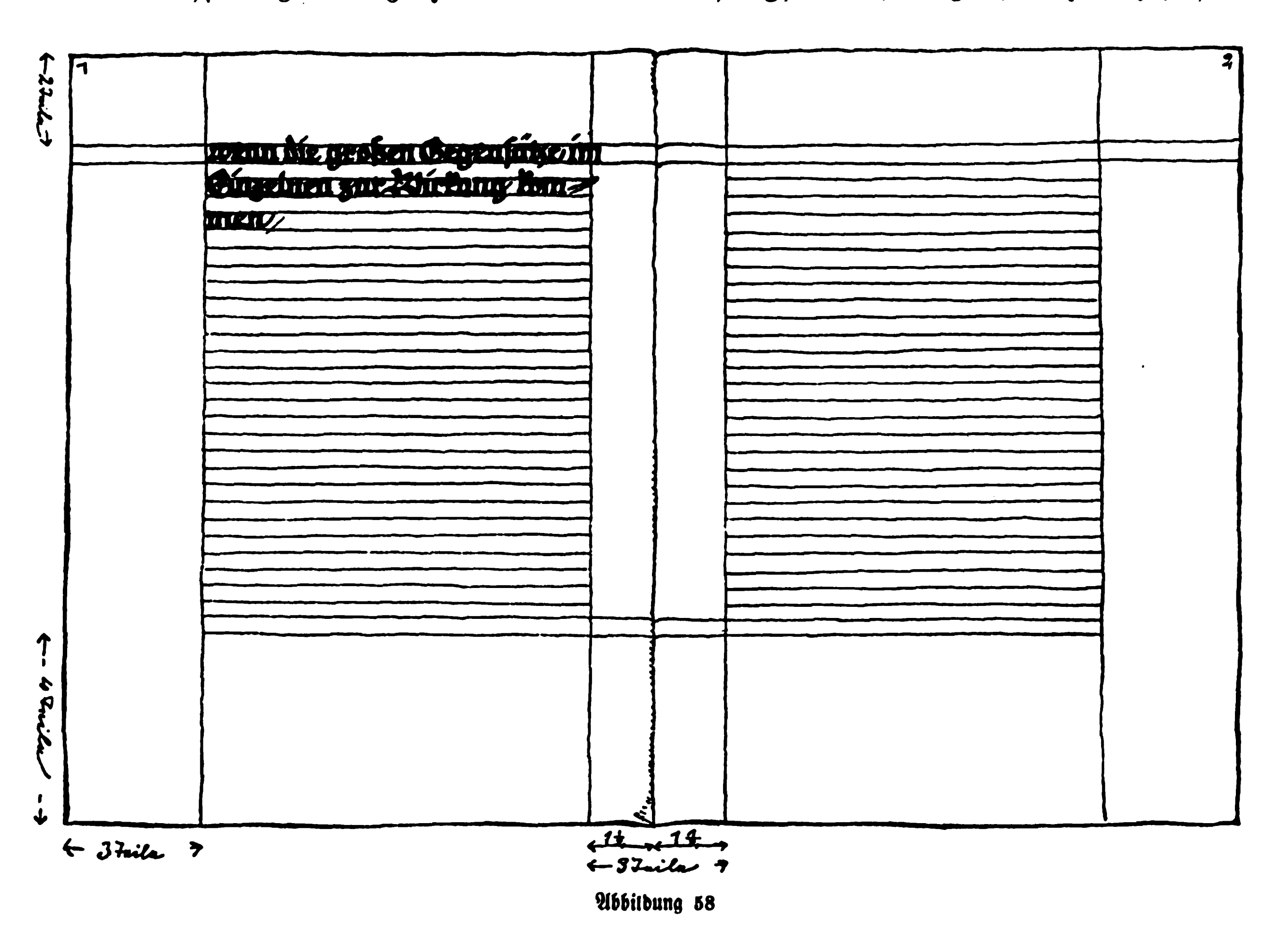


Abbildung 58

jeder Seite gleich zu halten, so mache man zum Grundsatz, daß die erste Zeile doch immer in gleicher Höhe beginnt, so daß die Unterschiede in den unteren Zeilen sich allein zeigen. Diese erste Zeile muß durch das ganze Buch festgehalten werden, einschließlich des Titels und des Schlusses hat jede Seite auf dieser Höhe zu beginnen, und wenn sie auch nur aus einer einzigen Zeile bestünde, was nur beim Schlußvermerk in Frage kommt. Sonst muß der Schreiber dafür sorgen, daß mindestens 2 Zeilen auf eine Seite kommen. Die Seiten müssen gewissermaßen alle in gleicher Höhe aufgehängt sein, wie weit sie dann nach unten laufen, kümmert uns weniger.

Die wichtigste und architektonisch bedeutsamste Stelle im Buche ist für den Schreiber die oberste Zeile, wie sie durch die Liniierung und das Schreiben auch noch in der Bedeutung betont wird, werden wir sehen. Es folgt dann die innere Längskante, die äußere Längskante und zuletzt die unterste

Zeile. Diese letztere darf am ehesten Abweichungen zeigen, nur soll auch sie nach unten eine gewisse Grenze, die eben jetzt durch den Entwurf festgestellt worden ist, nie überschreiten.

6. Das Liniieren.

Man verwendet dazu am besten einen sehr guten, recht harten Bleistift. Bei Pergament werden häufig die Linien durch Eindrücken mit einer stumpfen Nadel hervorgebracht, doch stören solche Linien leicht beim Schreiben. An die Stelle des Bleistifts kann auch die Ziehfeder treten, die man zu diesem Zweck mit stark verdünnter hellgrauer Tusche füllt.

Bleibt man beim Bleistift, und im allgemeinen ist es zu raten, so spitze man ihn flach meißelförmig, da auf diese Weise die notwendige Schärfe viel länger vorhält.

Wir gehen beim Abtragen der Abstände vom Rücken und vom oberen Rande aus, dieser darf deshalb niemals Büttenrand zeigen. Die Breitenmaße trägt man mit dem Zirkel vom Rücken aus am oberen und unteren Rand ab und liniiert sie gleich mit einem guten, sauberen Lineal. Am besten ist Holz oder Holz mit Metalleinlage, eiserne Lineale sind leicht rostig. Niemals verlasse man sich auf Schiene und Winkel. Alle Linien müssen durch zwei genau abgestochene Punkte festgelegt sein. Die Zirkel- oder besser Nadelstiche müssen durchgehen, denn sie müssen auch zum Liniieren der Rückseite, auf dieser noch deutlich zu sehen sein. Die sorgfältigste Arbeit mit Schiene und Winkel läßt kleine Schwankungen nicht vermeiden. Da nun Vorder- und Rückseite sich genau decken müssen und vor allem die Zeilen genau aufeinander treffen müssen, muß man eben die beschriebene Arbeitsweise anwenden.

Jetzt trägt man, vom oberen Rand ausgehend, die Abstände für die wagerechten Linien auf, und zwar an den beiden äußeren Längsrändern. Diese Zirkelstiche kann man, wenn sie sehr störend sind, am Schluß durch Beschneiden des fertigen Buches beseitigen. Die erhaltenen Punkte geben die Anlage für das Lineal. Die beiden oberen Linien, die für die erste Zeile bestimmt sind, zieht man gewöhnlich ganz durch, sie bewirken eine gute Betonung des oberen Seitenanfanges und ergeben mit den durchlaufenden Senkrechten eine schöne Aufteilung des leeren Papierrandes in Rechtecke von verschiedener Größe. Die Schriftseite erscheint festgespannt zwischen diesen feinen Linien und gewinnt an ihnen einen beruhigenden Halt. Die unterste Doppellinie zieht man gewöhnlich über den Bundsteg durch, d. h. über die beiden Innenränder, während die Außenränder frei bleiben. Siehe Abb. 58.

Die ganze Arbeit des Liniierens hat mit der allergrößten Sorgfalt zu geschehen, leichtfertig gezogene Linien verderben das ganze Werk. Es ist peinlich darauf zu achten, daß die Linien haarscharf durch die abgestochenen Punkte gehen und daß der Bleistift immer einen zarten und doch bestimmten Strich gibt. Es kommt oft vor, daß Schüler leichter das Schreiben lernen als das Liniieren, und mancher lernt es nie. Kein gewissenhafter Schreiber läßt deshalb diese wichtige Arbeit durch einen andern machen, er unterzieht sich ihr vielmehr mit derselben Sorgfalt und Liebe wie jeder andere an seinem Werke.

Das Empfindlichste an dieser ganzen empfindlichen Arbeit ist der Abstand der doppelten Zeilenlinien in sich, denn es ist klar, daß hier die geringste Abweichung verschieden hohe Zeilen ergibt, die selbst bei Unterschieden von $^1/_{10}$ mm das Auge empfindlich stören können.

Es ist deshalb zweckmäßig, sich eine Einrichtung zu schaffen, mit deren Hilfe man diese beiden Linien auf einmal ziehen kann.

Das Zusammenbinden zweier Bleistifte ist das einfachste. Es empfiehlt sich, die Stifte an der Stelle, wo sie sich berühren sollen, im Holzteil recht lang und ganz flach abzuschrägen, sie zusammenzubinden und durch ein Holzpflöckchen, das man oben oder unten dazwischenklemmt, den Abstand, wie man seiner bedarf, einzustellen. Das Einklemmen der beiden Stifte in einen kleinen Schraubkolben tut dieselben Dienste.

Man kann sich auch von einem geschickten Mechaniker einen kleinen Apparat bauen lassen. Auf einer Messingplatte sind zwei Rinnen, die zur Aufnahme der Bleistifte dienen, so angebracht, daß jede einzelne um ihre eigene Achse drehbar ist. Die Stifte werden durch eine Deckplatte festgeklemmt mit Hilfe einer kräftigen Schraube, die beide Platten verbindet. Am hinteren Ende der beiden Rinnen befindet sich eine Stellschraube. Durch das Bewegen dieser Schraube kann man den Spitzenabstand der beiden Bleistifte aufs genaueste einstellen.

Sehr geübte Schreiber können auch auf die Doppellinie verzichten. Die einfache Schreiblinie gibt genug Anhalt, und besonders bei kleineren Schriften kann sie ausreichen. Sehr gut sieht es aus, wenn man dann die Schrift nicht unmittelbar auf die Linie auffetzt, sondern wenn man sie in einem kleinen Abstand, etwa 1 mm oder weniger, darüber schweben läßt. Ein Schreiber, der auf diese Weise eine Handschrift gleichmäßig durchzuführen vermag, verdient das höchste Lob.

Die Bleistiftlinien sollen nach Beendigung der Arbeit stehenbleiben, wie denn überhaupt kein Radiergummi auf eine solche Arbeit kommen soll.

Die ganze Arbeit des Liniierens kann man sparen, wenn man bei genügend durchscheinendem Papier oder Pergament ein Linienblatt anfertigt, da aber diese Linien immer nur verschwommen durchleuchten und das Anlegen des Linienblattes mit der Genauigkeit, die notwendig wäre, sehr schwer ist, so tut man schon besser, man unterzieht sich der Mühe des Liniierens, wenn man eine vollgültige Arbeit hervorbringen will.

Ehe man zu schreiben beginnt, muß noch die Aufeinanderfolge der Bogen festgestellt werden, dafür ist wieder notwendig, daß man sich über die Art der Heftung klar wird. Bei dünnen Papieren kann man etwa 28–32 Seiten in einer Lage heften. Man legt also die geschnittenen und gefalzten Bogen alle ineinander, wie bei einem Schreibheft. Hier muß man sehr vorsichtig mit der Berechnung der notwendigen Seitenzahl sein, denn ein nachträgliches Anfügen von Seiten am Schluß würde vor dem Anfang entsprechend viel leere Seiten geben. Es empfiehlt sich deshalb, die Seitenzahl etwas reichlich zu nehmen, einige unbeschriebene Seiten am Ende eines Buches stören in keiner Weise.

Sind es mehr Seiten, so ist es notwendig, die Heftung in mehreren Bogen vorzunehmen. Wir bilden Lagen von 4 Doppelblättern oder 16 Seiten, die dann später nebeneinander geheftet werden. Hier genügt ein schätzungsweiser Überschlag des Umfanges, da es jederzeit möglich ist, am Schluß eine oder eine halbe Lage anzufügen. Die nun in der richtigen Reihenfolge liegenden Blätter werden jetzt von S. 1 an in der oberen äußeren Ecke mit einem scharfen Bleistift sauber durchnumeriert. In den meisten Fällen genügt diese Numerierung überhaupt und man kann sie ruhig stehenlassen.

7. Die Schreibunterlage.

Zum Schreiben eines Buches empfiehlt es sich, eine leicht oder stärker geneigte Schreibfläche herzustellen, die verschiedene Vorteile hat: Sie erlaubt eine bessere Körperhaltung, durch die der Schreiber länger bei seinem Werke aushalten kann und durch die weniger steile Stellung der Feder fließt die Schreibflüssigkeit langsamer und gleichmäßiger ab.

Am einfachsten stellt man diese her, wenn man ein nicht zu kleines Reißbrett wählt, groß genug, um beiden Armen des Schreibers bis zum Ellenbogen als Auflage zu dienen.

Das Brett wird hinten durch geeignete Unterlage in die gewünschte Schräge gebracht. Sehr zweckmäßig ist es auch, wenn man sich ein in verschiedene Neigung verstellbares Schreibpult herstellen läßt. Ein Winkel von 45° ist im allgemeinen nicht zu steil (Abb. 59).

Das Befestigen der Schreibunterlage, die auf der schiefen Ebene abrutschen würde, erfolgt durch kleine Stützen, die man so herstellt, daß durch ein vier- oder mehrfach zusammengelegtes Papierblättchen ein Reißnagel gedrückt wird.

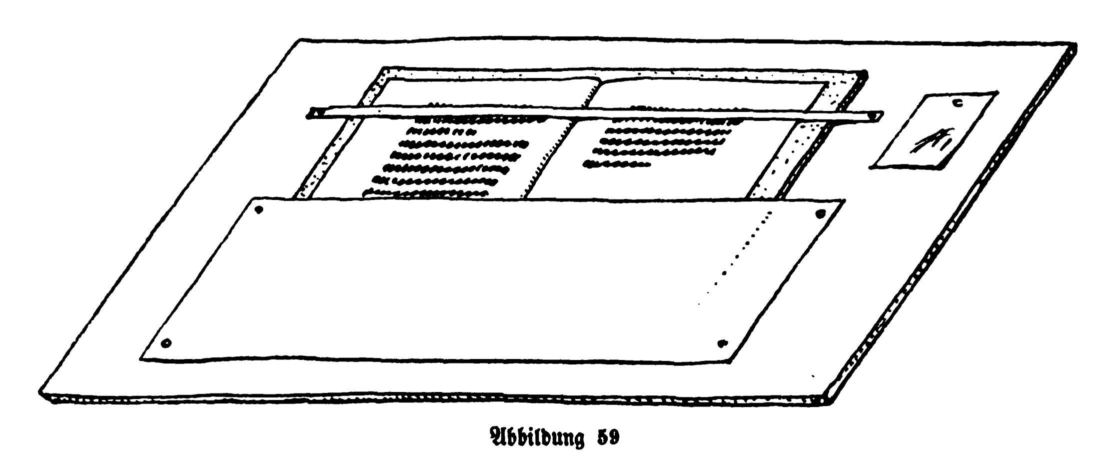


Abbildung 59

Man bringt die Schreibunterlage in der richtigen Höhe an, indem man unterhalb und an den Seiten solche Stützen oder Klemmer eindrückt, die, ohne das Papier selbst zu fassen, mit dem zusammengelegten Papierblättchen dasselbe fest auf das Brett drücken. Die Handauflage muß breiter als die Schreibunterlage sein und diese soll wenigstens ebenso breit sein als die Schreibfläche. Sie wird in der für Hand und Auge als geeignet erkannten Höhe durch Reißnägel befestigt. Die Schreibfläche selbst wird nun einfach zwischen Schreibunterlage und Handauflage geschoben und bedarf keiner weiteren Befestigung, sie läßt sich ohne Mühe beim Schreiben höherrücken, so daß die zu beschreibende Zeile immer gerade über der oberen Kante der Handauflage schwebt. Ein Blättchen zum Probieren der Feder heftet man rechts oben an.

Hat man Pergament, das leicht etwas wellig ist, so empfiehlt es sich, auch oberhalb noch einmal Unterlage und Schreibfläche festzuspannen, durch einen schmalen Papier- oder Pergamentstreifen oder auch durch einen festgezogenen Bindfaden.

Es ist darauf zu achten, daß alles gut rechtwinkelig sitzt, um Täuschungen des Auges zu vermeiden.

Das Licht kommt am besten von links oder auch von vorn. Zu helles Licht strengt das Auge sehr an, künstliches kann man durch Seidenpapier abblenden.

Auch hier ist darauf zu achten, daß man immer gerade vor der zu beschreibenden Stelle sitzt und nicht etwa bei längeren Zeilen oder auf der rechten Buchseite die Hand rechts über den Körper hinausrückt. In solcher Stellung verliert man alles Urteil über Stand und Form der Buchstaben.

Die Textvorlage legt man links neben sich (rechts sind Schreibflüssigkeit, Federn usw.) vielleicht etwas erhöht.

Ein farbiges Papierblatt, das beschwert ist, erleichtert das Auffinden der betreffenden Stelle und verhindert das Zuklappen des Buches.



H. M. Avenarius, Breslau.



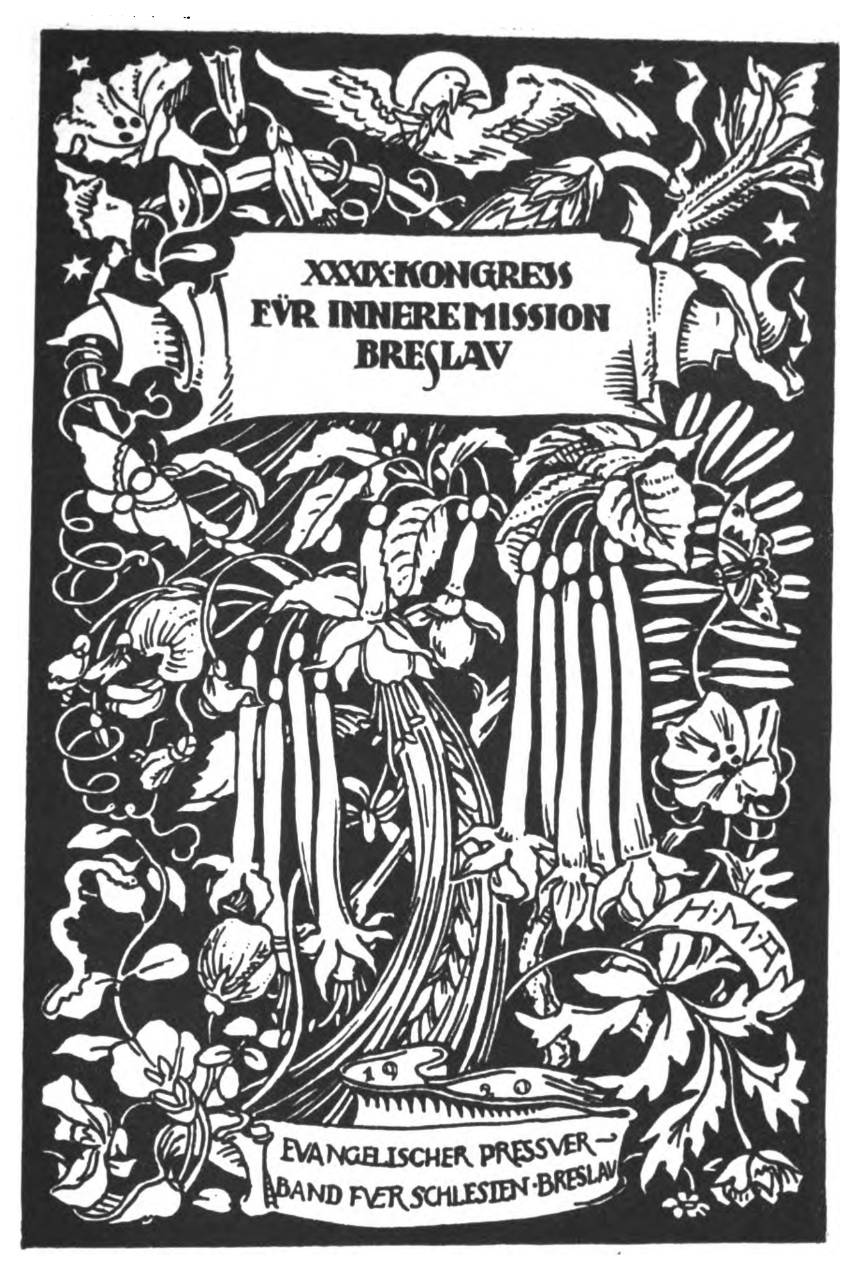
H. M. Avenarius, Breslau.

Zu Aufsatz Schubert, Evangelischer Preßverband für Schlesien, Breslau.



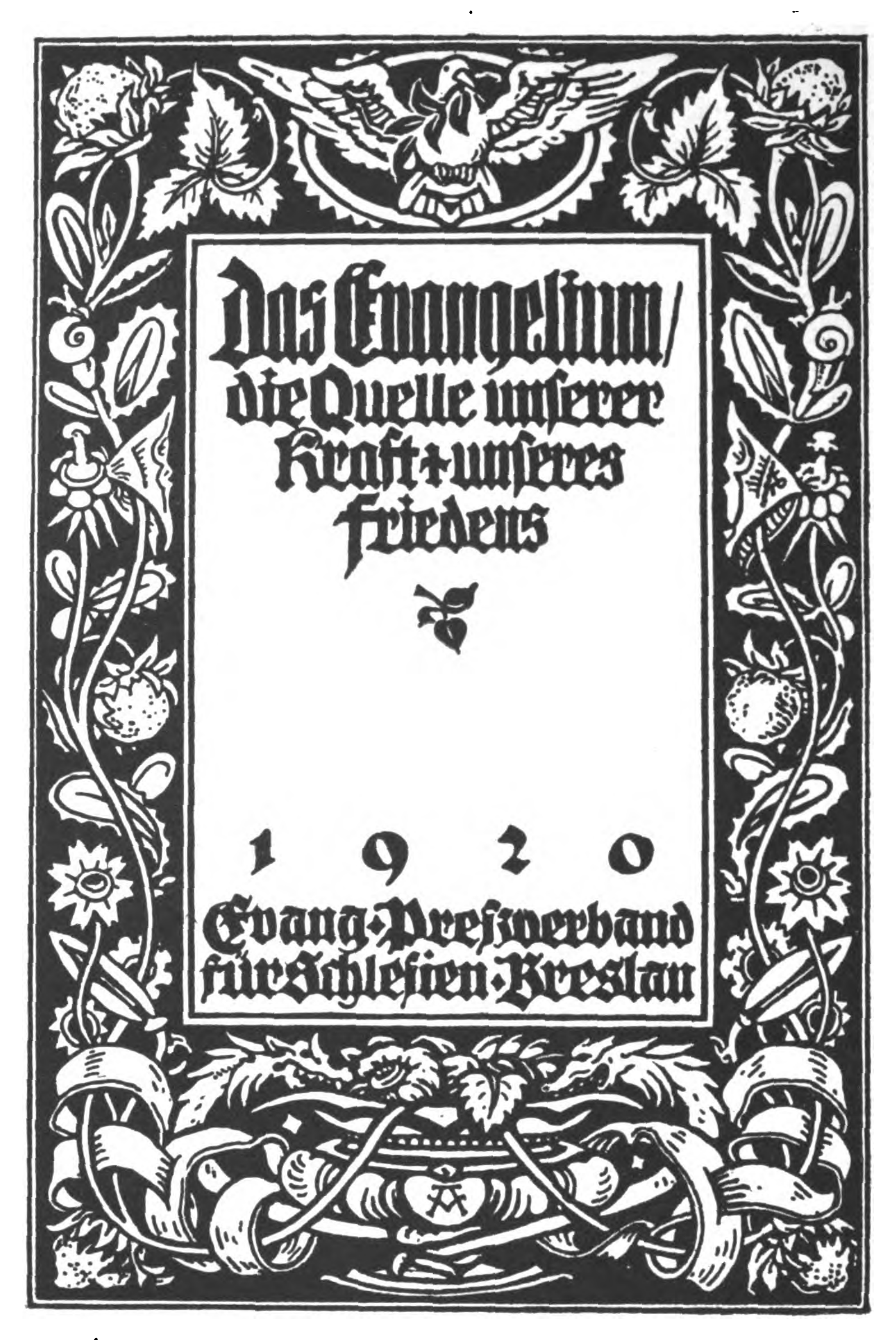
H. M. Avenarius, Breslau. (Original zweifarbig.)

Zu Aufsatz Schubert, Evangelischer Preßverband für Schlesien, Breslau.



H. M. Avenarius, Breslau.

Zu Aufsatz Schubert, Evangelischer Preßverband für Schlesien, Breslau.



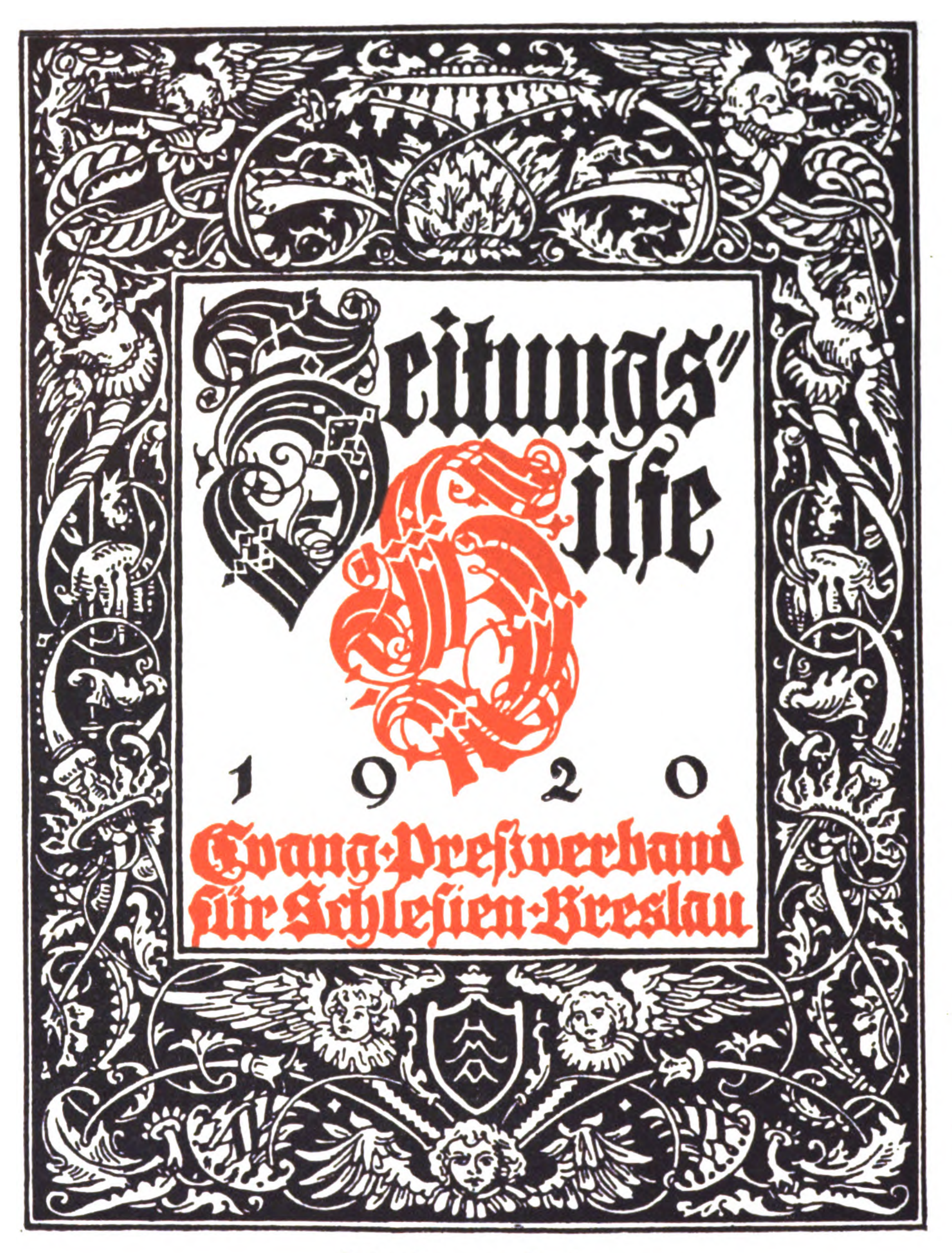
H. M. Avenarius, Breslau.

Zu Aufsatz Schubert, Evangelischer Preßverband für Schlesien, Breslau.



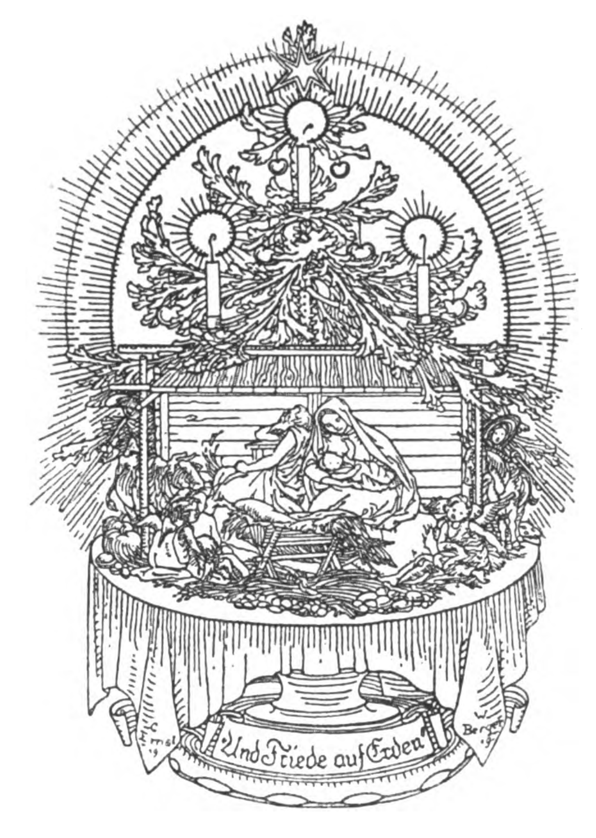
H. M. Avenarius, Breslau (Original zweifarbig).

Zu Aufsatz Schubert, Evangelischer Preßverband für Schlesien, Breslau.



H. M. Avenarius, Breslau.

Zu Aufsatz Schubert, Evangelischer Preßverband für Schlesien, Breslau.





C. Ernst und W. Berger.

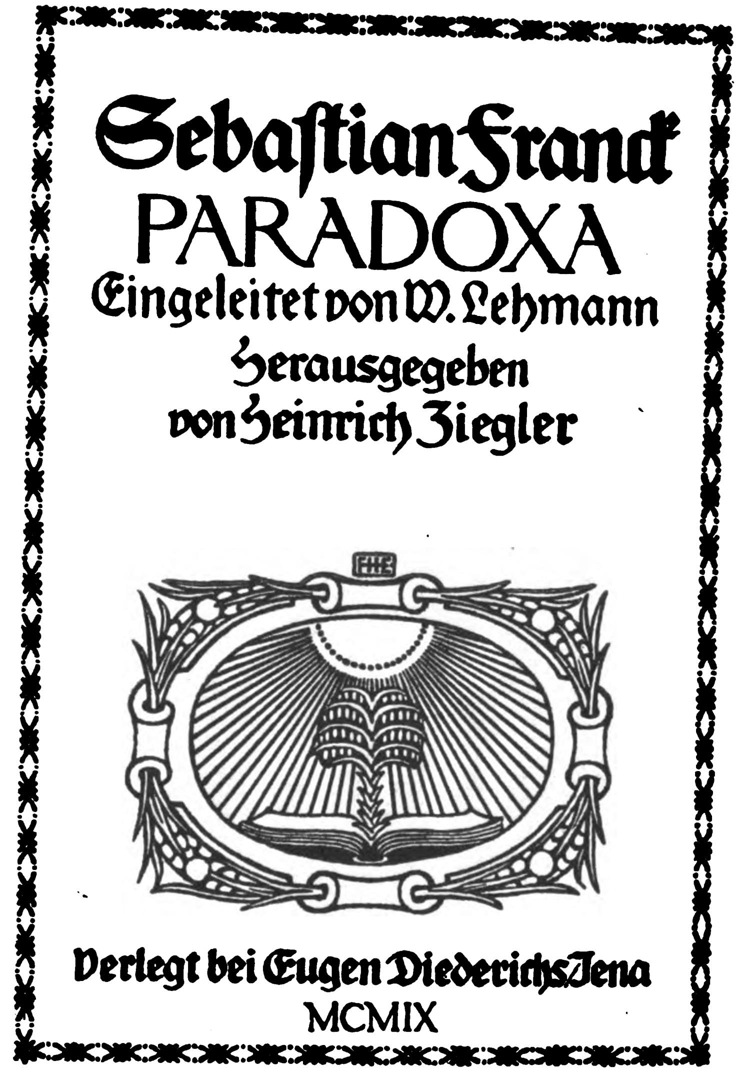


H. M. Avenarius, Breslau.

Zu Aufsatz Schubert, Evangelischer Preßverband für Schlesien, Breslau.



F. H. Ehmcke, München, Titel. Furche-Verlag, Berlin.

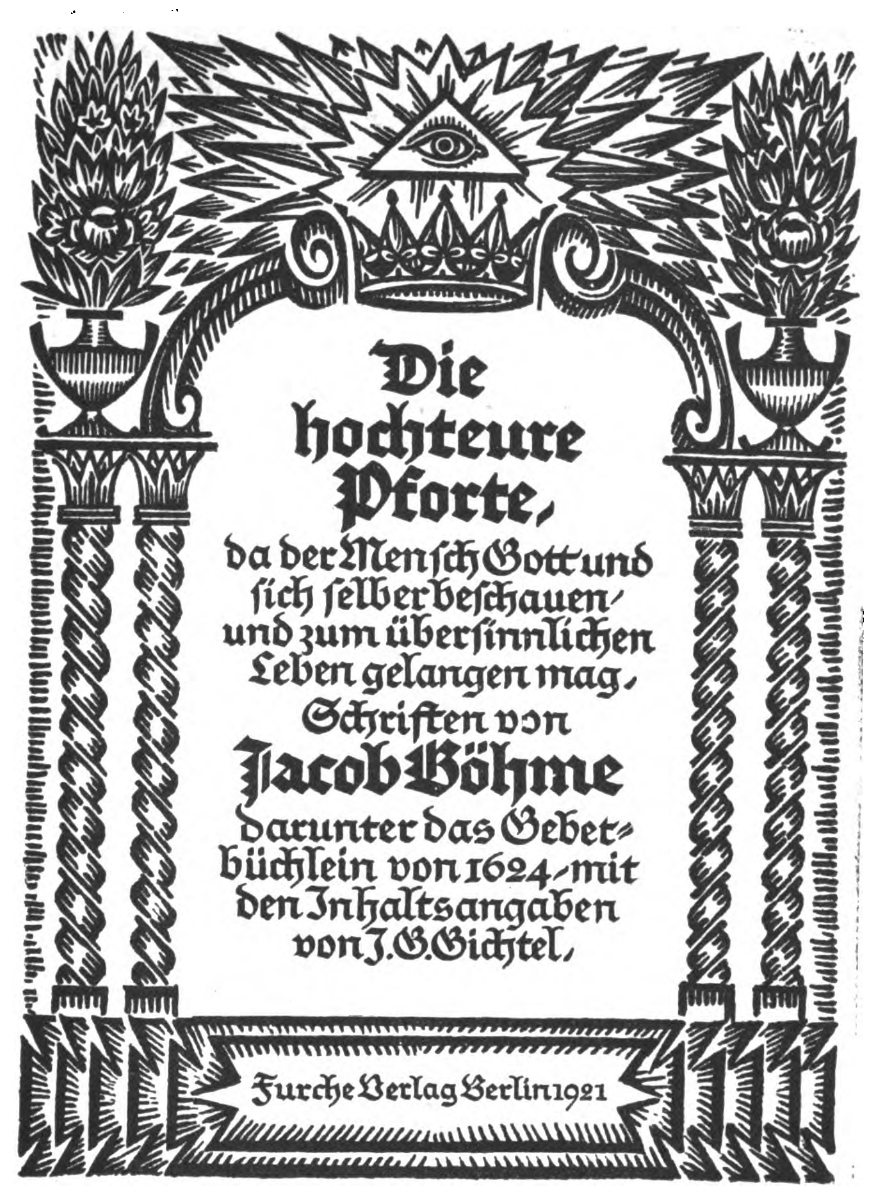

Sebastian Franck
PARADOXA
Eingeleitet von W. Lehmann
Herausgegeben
von Heinrich Ziegler

Verlegt bei Eugen Diederichs Jena
MCMIX

F. H. Ehmcke, München, Titel. Eugen Diederichs Verlag, Jena.



F. H. Ehmcke, München, Titel. Delphin-Verlag, München.



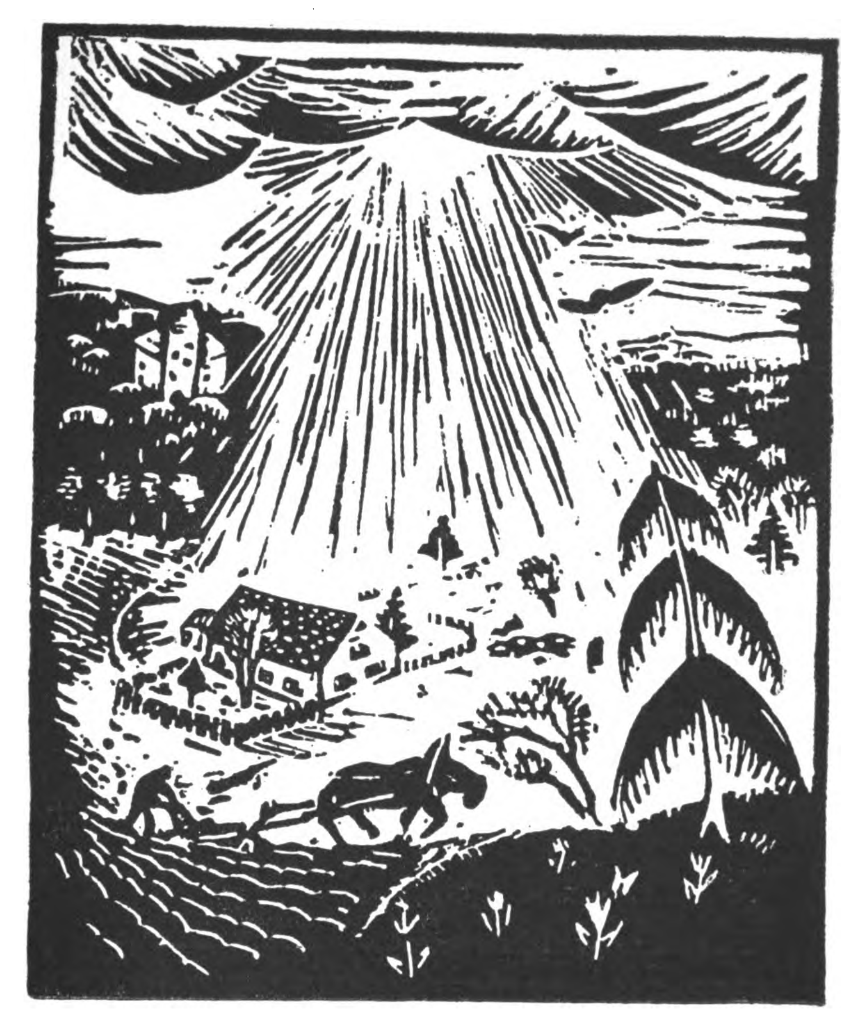
Die
hochteure
Pforte,
da der Mensch Gott und
sich selber beschauen
und zum übersinnlichen
Leben gelangen mag.
Schriften von
Jacob Böhme
darunter das Gebet-
büchlein von 1624 mit
den Inhaltsangaben
von J. G. Gichtel.

Furche Verlag Berlin 1921

F. H. Ehmcke, München, Titel. Furche-Verlag, Berlin.


זה ספר תולדות
אדם וחוה שחברו
החכם הגדול הר
ירוחם בר משולם
זצל מפרובינציאה

Jerucham ben Meschullam: sefer toledot, Adam we-Chawwa. Konstantinopel 1516.
Aus der Ausstellung zur Orientalischen Tagung in der Deutschen Bücherei, Leipzig 1921.



Hans Guggenberger, Linol.-Schnitt „Der Pflüger“. Furche-Verlag, Berlin.



Karl Thylmann (†), „Morgenröte". Holzschnitt. Furche-Verlag, Berlin.



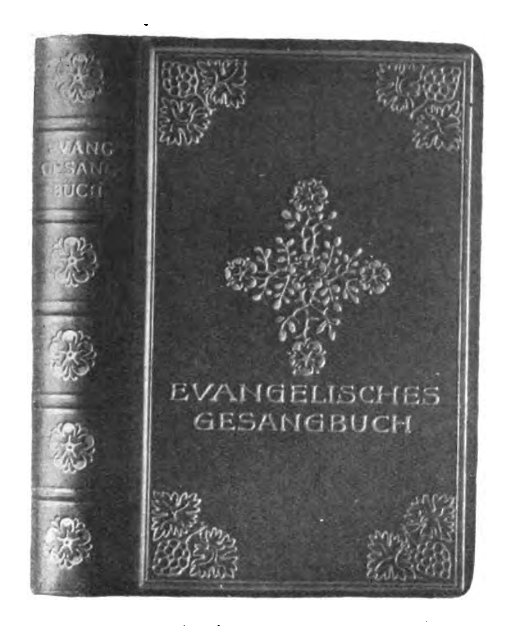
Karl Thylmann (†), Heimsuchung. Holzschnitt. Furche-Verlag, Berlin.

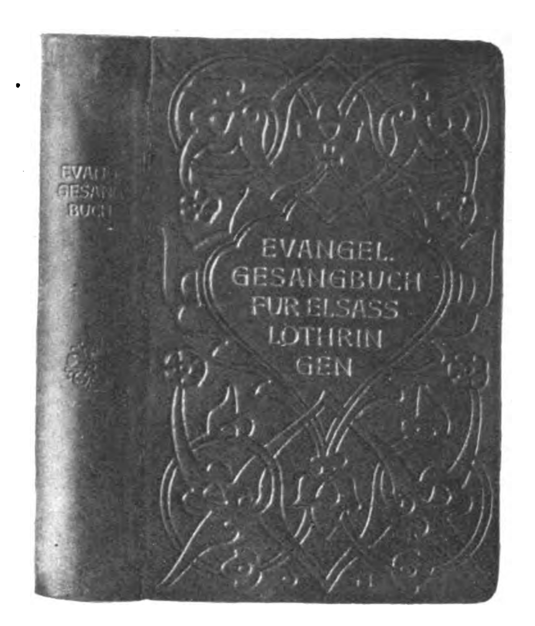


Ida C. Stroever, Illustration zum „Heiland".
Furche-Verlag, Berlin.



Karl Rössing, München, Holzschnitt, „Sündflut". Furche-Verlag, Berlin.





O. Hupp, Einbände zu dem Evangelischen Gesangbuch für Elsaß-Lothringen.
Aus der Ausstellung Neuer kirchlicher Kunst, Leipzig 1921.



Heinrich Jost, München.
Beschriebener Pergamentband.



Hella Ratzlaff, Weimar, Aquarell.
Aus der Ausstellung Neuer kirchlicher Kunst, Leipzig 1921.



Edith Großmann, Dresden, Aquarell.
Aus der Ausstellung Neuer kirchlicher Kunst, Leipzig 1921.



Das Neue Testament

unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi

nach Dr. Martin Luthers Übersetzung

Durchgesehene Ausgabe mit dem von der Deutschen evangelischen Kirchenkonferenz genehmigten Text

Leipzig · Gedruckt in diesem Jahr

da sitzen in Finsternis und Schatten des Todes, und richte unsere Füße auf den Weg des Friedens. 80. Und das Kindlein wuchs, und ward stark im Geist; und war in der Wüste, bis daß er sollte hervortreten vor das Volk Israel.

Das zweite Kapitel

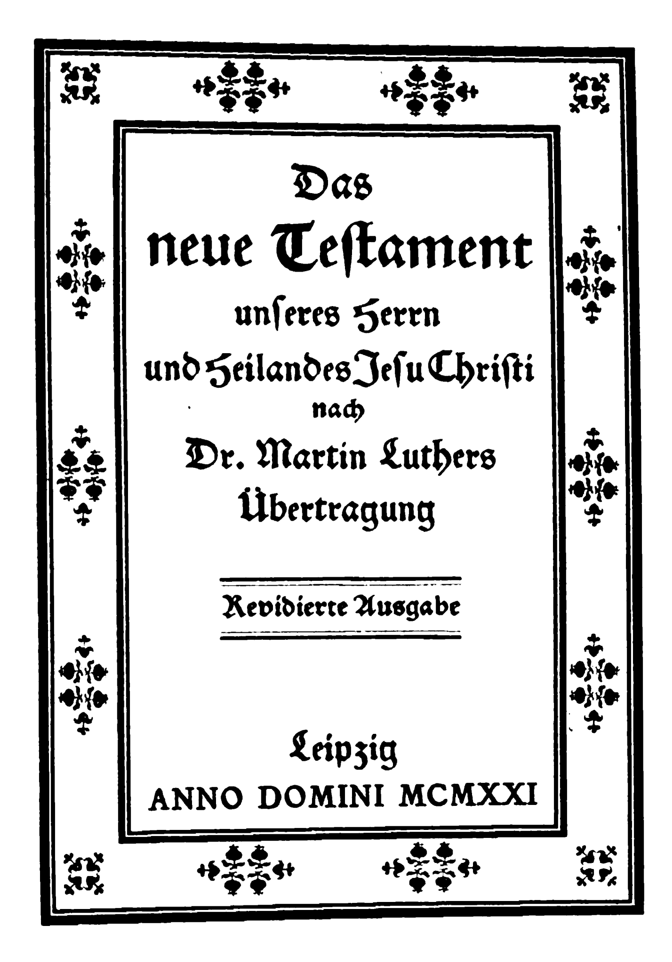
Christi Geburt. Beschneidung und Darstellung im Tempel. Simeon und Hanna. Jesus, zwölf Jahre alt, im Tempel. Seine Erziehung in Nazareth.

Es begab sich aber zu der Zeit, daß ein Gebot vom Kaiser Augustus ausging, daß alle Welt geschätzt würde. 2. Und diese Schatzung war die allererste, und geschah zu der Zeit, da Cyrenius Landpfleger in Syrien war. 3. Und jedermann ging, daß er sich schätzen ließe, ein jeglicher in seine Stadt. 4. Da machte sich auf auch Joseph aus Galiläa, aus der Stadt Nazareth, in das jüdische Land zur Stadt Davids, die da heißt Bethlehem, darum, daß er von dem Hause und Geschlechte Davids war, 5. Auf daß er sich schätzen ließe mit Maria, seinem vertrauten Weibe; die war schwanger. 6. Und als sie daselbst waren, kam die Zeit, daß sie gebären sollte. 7. Und sie gebar ihren ersten Sohn, und wickelte ihn in Windeln, und legte ihn in eine Krippe; denn sie hatten sonst keinen Raum in der Herberge. 8. Und es waren Hirten in derselben Gegend auf dem Felde bei den Hürden, die hüteten des Nachts ihrer Herde. 9. Und siehe, des Herrn Engel trat zu ihnen, und die Klar-

heit des Herrn leuchtete um sie; und sie fürchteten sich sehr. 10. Und der Engel sprach zu ihnen: Fürchtet euch nicht; siehe, ich verkündige euch große Freude, die allem Volk widerfahren wird; 11. Denn euch ist heute der Heiland geboren, welcher ist Christus, der Herr, in der Stadt Davids. 12. Und das habt zum Zeichen: Ihr werdet finden das Kind in Windeln gewickelt, und in einer Krippe liegend. 13. Und alsbald war da bei dem Engel die Menge der himmlischen Heerscharen, die lobten Gott, und sprachen: 14. Ehre sei Gott in der Höhe, und Friede auf Erden, und den Menschen ein Wohlgefallen! 15. Und da die Engel von ihnen gen Himmel fuhren, sprachen die Hirten untereinander: Laßt uns nun gehen gen Bethlehem, und die Geschichte sehen, die da geschehen ist, die uns der Herr kund getan hat. 16. Und sie kamen eilend, und fanden beide, Maria und Joseph, dazu das Kind in der Krippe liegend. 17. Da sie es aber gesehen hatten, breiteten sie das Wort aus, welches zu ihnen von diesem Kinde gesagt war. 18. Und alle, vor die es kam, wunderten sich der Rede, die ihnen die Hirten gesagt hatten. 19. Maria aber behielt alle diese Worte, und bewegte sie in ihrem Herzen. 20. Und die Hirten kehrten wieder um, priesen und lobten Gott um alles, das sie gehört und gesehen hatten, wie denn zu ihnen gesagt war. 21. Und da acht Tage um waren, daß das Kind beschnitten würde, da ward sein Name genannt Jesus, welcher genannt war von dem Engel, ehe denn er im Mutterleibe empfangen ward.

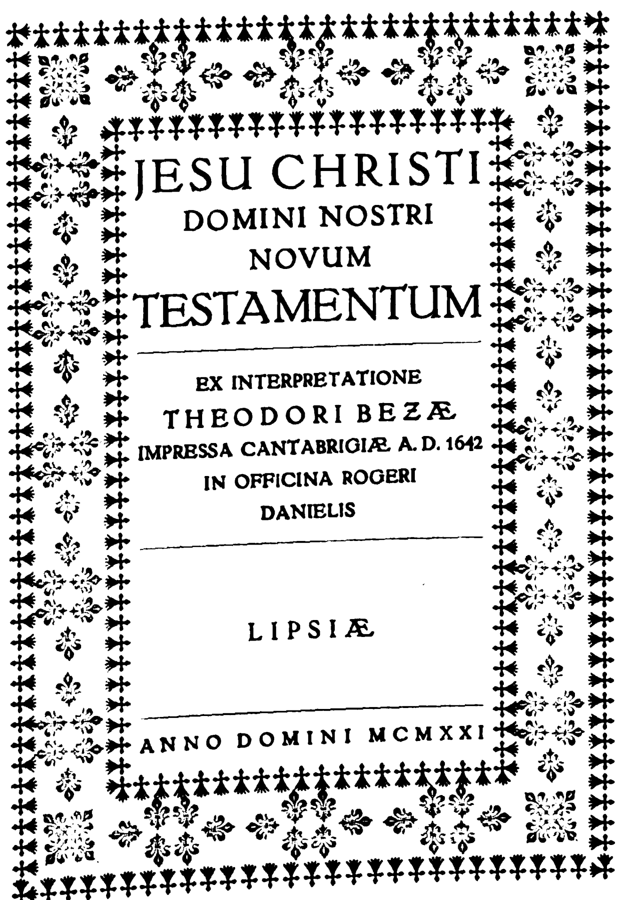
BEILAGE ZUM »ARCHIV FÜR BUCHGEWERBE UND GRAPHIK«

POESCHEL & TREPTE · LEIPZIG


Das
neue Testament
unseres Herrn
und Heilandes Jesu Christi
nach
Dr. Martin Luthers
Übertragung

Revidierte Ausgabe

Leipzig
ANNO DOMINI MCMXXI


JESU CHRISTI
DOMINI NOSTRI
NOVUM
TESTAMENTUM

EX INTERPRETATIONE
THEODORI BEZÆ
IMPRESSA CANTABRIGIÆ A. D. 1642
IN OFFICINA ROGERI
DANIELIS

LIPSIÆ

ANNO DOMINI MCMXXI

da sitzen in Finsternis und Schatten des Todes, und richte unsere Füße auf den Weg des Friedens. Und das Kindlein wuchs, und ward stark im Geist; und war in der Wüste, bis daß er sollte hervortreten vor das Volk Israel.

Das 2. Kapitel.

Christi Geburt. Beschneidung und Darstellung im Tempel. Simeon und Hanna. Jesus, zwölf Jahre alt, im Tempel. Seine Erziehung in Nazareth.

Es begab sich aber zu der Zeit, daß ein Gebot vom Kaiser Augustus ausging, daß alle Welt geschätzt würde. Und diese Schatzung war die allererste, und geschah zu der Zeit, da Cyrenius Landpfleger in Syrien war. Und Jedermann ging, daß er sich schätzen ließe, ein jeglicher in seine Stadt. Da machte sich auf auch Joseph aus Galiläa, aus der Stadt Nazareth, in das jüdische Land zur Stadt Davids, die da heißt Bethlehem, darum, daß er von dem Hause und Geschlechte Davids war. Auf daß er sich schätzen ließe mit Maria, seinem vertrauten Weibe; die war schwanger. Und als sie daselbst waren, kam die Zeit, daß sie gebären sollte. Und sie gebar ihren ersten Sohn, und wickelte ihn in Windeln, und legte ihn in eine Krippe; denn sie hatten sonst keinen Raum in der Herberge. Und es waren Hirten in derselben Gegend auf dem Felde, bei den Hürden, die hüteten des Nachts ihrer

EVANGELIUM SECUNDUM LUCAM II

Ipse antem puerulus crescebat, et corroboratur Spiritu, fuitque in desertis illis locis ad eum usque diem quo se ostenderet Israeli.

FACTUM est autem diebus illis, ut pro dierit edictum a Cæsare Augusto, ut describeretur totus terrarum orbis. (Hæc descriptio prima facta est præsidente Syriæ Cyrenio.) Ibant igitur omnes ut describerentur, in suam quisque urbem.
Ascendit autem etiam Josephus a Galilæa, ex urbe Nazareta, in Judæam, in urbem Davidis, quæ vocatur Bethlehema, propterea quod erat ex domo et familia Davidis: ut describeretur cum Maria desponsa sibi uxore, quæ erat prægnans.
Factum est autem quum essent illic, ut explerentur dies ipsius ad pariendum. Peperit igitur filium suum primogenitum, et fasciis eum involvit, reclinavitque eum in præsepi, eo quod non erat eis locus in diversorio.
ERANT autem pastores in hac eadem regione excubantes, et observantes vigilias noctis super gregem suum. Et ecce, angelus Domini supervenit ipsis, et gloria Domini circumfulsit eos, et metuerunt metu magno. Tunc dixit eis angelus, Ne metuite, ecce enim evangelizo vobis gaudium magnum, quod erit toti populo: nempe, natum esse vobis hodie Servatorem, qui est Christus Dominus, in urbe Davidis. Hoc autem vobis signum erit: Invenietis infantem fasciis involutum, jacentem in præsepi.
Et repente adfuit cum angelo multitudo exercituum cœlestium, laudantium Deum, et dicentium, Gloria in cœlis altissimus Deo, et in terra pax hominibus benevolentia.
Et factum est, ut quum discessissent ab eis angeli in cœlum, tunc pastores illi dicerent alii ad alios, Transeamus sane Bethlehemam usque et videamus factum istud quod Dominus notum fecit nobis. Venerunt igitur festinantes, et invenerunt Mariam, et Josephum, et infantem jacentem in præsepi. Eo autem viso, divulgaverunt id quod dictum fuerat ipsis de puerulo illo.
Et omnes qui hæc audierunt mirati sunt super iis, quæ locuti fuerunt ipsis pastores illi. Maria vero ista omnia verba conservabat, conferens ea in

LE

NOUVEAU TESTAMENT

DE NOTRE SEIGNEUR

JÉSUS-CHRIST

ET

LE LIVRE

DES PSAUMES

*

D'APRES LA VERSION REVUE SUR LES ORIGINAUX

PAR

J. F. OSTERVALD

*

NOUVELLE ÉDITION REVUE

*

A PARIS

58, RUE DE CLICHY

MCMXXI

dans les ténèbres et *dans* l'ombre de la mort, *et* pour conduire nos pas dans le chemin de la paix.

80 Et le petit enfant croissait, et se fortifiait en esprit, et il demeura dans les déserts jusqu'au jour qu'il devait être manifesté à Israël.

CHAPITRE II.

En ce temps-là on publia un édit de la part de César Auguste, pour faire un dénombrement *des habitants* de toute la terre.

2 Ce dénombrement se fit avant que Quirinus fût gouverneur de Syrie.

3 Ainsi tous allaient pour être enregistrés, chacun dans sa ville.

4 Joseph aussi monta de Galilée en Judée, *savoir,* de la ville de Nazareth à la ville de David, nommée Bethléhem, parce qu'il était de la maison et de la famille de David;

5 pour être enregistré avec Marie, son épouse, qui était enceinte.

6 Et pendant qu'ils étaient là, le temps auquel elle devait accoucher arriva.

7 Et elle mit au monde son fils premier-né, et elle l'emmaillotta, et le coucha dans une crèche, parce qu'il n'y avait point de place pour eux dans l'hôtellerie.

8 Or, il y avait dans la même contrée des bergers qui couchaient aux champs, et qui *y* gardaient leurs troupeaux pendant les veilles de la nuit.

9 Et tout à coup un ange du Seigneur se présenta à eux, et la gloire du Seigneur resplendit autour d'eux, et ils furent saisis d'une grande peur.

10 Alors l'ange leur dit: N'ayez point de peur; car je vous annonce une grande joie qui sera pour tout le peuple:

11 C'est qu'aujourd'hui, dans la ville de David, le Sauveur, qui est le CHRIST, le Seigneur, vous est né.

12 Et vous *le* reconnaîtrez à ceci; *c'est que* vous trouverez le petit enfant emmaillotté *et* chouché dans une crèche.

13 Et au même instant il y eut avec l'ange une multitude de l'armée céleste, louant Dieu, et disant:

14 Gloire *soit* à Dieu au plus haut *des cieux!* Paix sur la terre, bonne volonté envers les hommes!

15 Et après que les anges se furent retirés d'avec eux dans le ciel, les bergers se dirent les uns aux autres: Allons jusqu'à Bethléhem, et voyons ce qui *y* est arrivé, et que le Seigneur nous a fait connaître.

16 Ils *y* allèrent donc en hâte, et ils trouvèrent Marie, et Joseph, et le petit enfant qui était couché dans la crèche.

17 Et l'ayant vu, ils publièrent ce qui leur avait été dit touchant ce petit enfant.

18 Et tous ceus qui *les* entendirent étaient dans l'admiration de ce que les bergers leur disaient.

19 Et Marie conservait toutes ces choses, et *les* repassait dans son coeur.

20 Et les bergers s'en retournèrent, glorifiant et louant Dieu de tout ce qu'ils avaient entendu et vu, conformément à ce qui leur avait été dit.

21 Quand les huit jours furent accomplis pour circoncire l'enfant, il fut appelé JESUS, qui est le nom *qui lui avait été* donné par l'ange avant qu'il fût concu dans le sein *de sa mère.*

22 Et les jours qu'elle devait se purifier, selon la loi de Moïse, étant accomplis, ils portèrent *l'enfant* à Jérusalem pour *le* présenter au Seigneur,

23 selon qu'il est écrit dans la loi du Seigneur: Que tout mâle premier-né sera consacré au Seigneur;

24 et pour offrir le sacrifice prescrit dans la loi du Seigneur, *savoir,* une paire de tourterelles, ou deux pigeonneaux.

25 Il y avait à Jérusalem un homme qui s'appelait Siméon: cet homme *était* juste et craignant Dieu; il attendait la consolation d'Israël, et le Saint-Esprit était sur lui.

26 Et il avait été averti divinement par le Saint-Esprit qu'il ne mourrait point qu'auparavant il n'eût vu le Christ du Seigneur.

27 Il vint au temple par *un mouvement de* l'Esprit; et comme le père et la mère apportaient le petit enfant Jésus pour faire à son égard ce qui était en usage selon la loi,

28 il le prit entre ses bras, et bénit Dieu, et dit:

29 Seigneur! tu laisses maintenant aller ton serviteur en paix, selon ta parole;

30 car mes yeux ont vu ton salut,

31 que tu as préparé *pour être* pré-

THE

NEW TESTAMENT

of

our Lord and Saviour

JESUS CHRIST

Translated out of the original Greek;

and with the former translations

diligently compared and revised,

by his Majesty's special

command

*

Appointed to be read

in churches

*

London

The British and Foreign Bible Society

in darkneß and in the ſhadow of death, to guide our feet into the way of peace. 80 And the child grew, and waxed ſtrong in ſpirit, and was in the deſerts till the day of his ſhewing unto Iſrael.

Chapter 2.

1 Auguſtus taxeth all the Roman empire. 6 The nativity of Chriſt. 8 One angel relateth it to the ſhepherds: 13 many ſing praiſes to God for it. 21 Chriſt is circumciſed. 22 Mary purified. 28 Simeon and Anna propheſy of Chriſt: 40 who increaſeth in wiſdom, 46 queſtioneth in the temple with the doctors, 51 and is obedient to his parents.



And it came to paß in thoſe days, that there went out a decree from Caeſar Auguſtus, that all the world ſhould be taxed. 2 (And this taxing was firſt made when Cyrenius was governor of Syria.) 3 And all went to be taxed, every one into his own city. 4 And Joſeph alſo went up from Galilee, out of the city of Nazareth, into Judaea, unto the city of David, which is called Bethlehem, (becauſe he was of the houſe and lineage of David,) 5 To be taxed with Mary his espouſed wife, being great with child. 6 And ſo it was, that, while they were there, the days were accompliſhed that ſhe ſhould be delivered. 7 And ſhe brought forth her firſtborn ſon, and wrapped him in ſwaddling clothes, and laid him in a manger; becauſe there was no room for them in the inn. 8 And there were in the ſame country ſhepherds abiding in the field, keeping watch over their flock by night. 9 And, lo, the angel of the Lord came upon them, and the glory of the Lord ſhone round about them, and they were ſore afraid. 10 And the angel ſaid unto

Das
Neue Testament
unseres
Herrn und Heilandes
Jesu Christi
nach
Dr. Martin Luthers
Übersetzung

*

Durchgesehene Ausgabe
mit dem von der Deutschen evangelischen
Kirchenkonferenz genehmigten
Text

Leipzig

1921

da sitzen in Finsternis und Schatten des Todes, und richte unsere Füße auf den Weg des Friedens. 80. Und das Kindlein wuchs, und ward stark im Geist; und war in der Wüste, bis daß er sollte hervortreten vor das Volk Israel.

Das zweite Kapitel

Christi Geburt. Beschneidung und Darstellung im Tempel. Simeon und Hanna. Jesus, zwölf Jahre alt, im Tempel. Seine Erziehung in Nazareth.

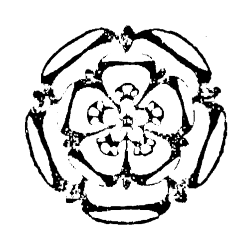
Es begab sich aber zu der Zeit, daß ein Gebot vom Kaiser Augustus ausging, daß alle Welt geschätzt würde. 2. Und diese Schatzung war die allererste, und geschah zu der Zeit, da Cyrenius Landpfleger in Syrien war. 3. Und jedermann ging, daß er sich schätzen ließe, ein jeglicher in seine Stadt. 4. Da machte sich auf auch Joseph aus Galiläa, aus der Stadt Nazareth, in das jüdische Land zur Stadt Davids, die da heißt Bethlehem, darum, daß er von dem Hause und Geschlechte Davids war, 5. Auf daß er sich schätzen ließe mit Maria, seinem vertrauten Weibe; die war schwanger. 6. Und als sie daselbst waren, kam die Zeit, daß sie gebären sollte. 7. Und sie gebar ihren ersten Sohn, und wickelte ihn in Windeln, und legte ihn in eine Krippe; denn sie hatten sonst keinen Raum in der Herberge. 8. Und es waren Hirten in derselben Gegend auf dem Felde bei den Hürden, die hüteten des Nachts ihrer Herde. 9. Und siehe, des Herrn Engel trat zu ihnen, und die Klarheit des Herrn leuchtete

um sie; und sie fürchteten sich sehr. 10. Und der Engel sprach zu ihnen: Fürchtet euch nicht; siehe, ich verkündige euch große Freude, die allem Volk widerfahren wird; 11. Denn euch ist heute der Heiland geboren, welcher ist Christus, der Herr, in der Stadt Davids. 12. Und das habt zum Zeichen: Ihr werdet finden das Kind in Windeln gewickelt, und in einer Krippe liegend. 13. Und alsbald war da bei dem Engel die Menge der himmlischen Heerscharen, die lobten Gott, und sprachen: 14. Ehre sei Gott in der Höhe, und Friede auf Erden, und den Menschen ein Wohlgefallen! 15. Und da die Engel von ihnen gen Himmel fuhren, sprachen die Hirten untereinander: Laßt uns nun gehen gen Bethlehem, und die Geschichte sehen, die da geschehen ist, die uns der Herr kund getan hat. 16. Und sie kamen eilend, und fanden beide, Maria und Joseph, dazu das Kind in der Krippe liegend. 17. Da sie es aber gesehen hatten, breiteten sie das Wort aus, welches zu ihnen von diesem Kinde gesagt war. 18. Und alle, vor die es kam, wunderten sich der Rede, die ihnen die Hirten gesagt hatten. 19. Maria aber behielt alle diese Worte, und bewegte sie in ihrem Herzen. Und die Hirten kehrten wieder um, priesen und lobten Gott um Alles, das sie gehöret und gesehen hatten, wie denn zu ihnen gesagt war. 21. Und da acht Tage um waren, daß das Kind beschnitten würde, ward sein Name genannt Jesus, welcher genannt war von dem Engel, ehe denn er in Mutterleibe empfangen ward. 22. Und da die Tage ihrer Reinigung nach

Kirchenbuch
für die evangelische Kirche in Bremen

1. Band

Gemeindegottesdienst



1 9 2 1

Verlag der Luther-Kirch-Gemeinde

In Kommission bei Friedrich Winter in Bremen

Beilage zum „Archiv für Buchgewerbe und Graphik"

Poeschel & Trepte in Leipzig

Die Sonntage in der Trinitatiszeit.

1. Eingangssprüche.

1. Die Himmel erzählen die Ehre Gottes, und die Veste verkündiget seiner Hände Werk. Ein Tag sagt es dem andern, und eine Nacht tut es kund der andern. (Ps. 19, 2. 3.)
2. Meine Seele ist stille zu Gott, der mir hilft. Er ist mein Hort, meine Hilfe und mein Schutz, daß ich nicht fallen werde. (Ps. 62, 2. 7.)
3. Gelobet sei der Herr täglich. Gott legt uns eine Last auf; aber er hilft uns auch. Wir haben einen Gott, der da hilft, und den Herrn, der vom Tode errettet. (Ps. 68, 20. 21.)
4. Das ist meine Freude, daß ich mich zu Gott halte und meine Zuversicht setze auf den Herrn, daß ich verkündige all sein Tun. (Ps. 73, 28.)
5. So spricht der Herr: Kann auch ein Weib ihres Kindleins vergessen, daß sie sich nicht erbarme über den Sohn ihres Leibes? Und ob sie desselbigen vergäße, so will ich doch deiner nicht vergessen. Siehe, in die Hände habe ich dich gezeichnet. (Jes. 49, 15. 16.)
6. Der Herr ist in seinem heiligen Tempel; es sei vor ihm stille alle Welt. (Hab. 3, 20.)
7. So spricht der Herr Jesus Christus: Will mir jemand nachfolgen, der verleugne sich selbst und nehme sein Kreuz auf sich und folge mir. (Matth. 16, 24.)
8. So spricht der Herr Jesus Christus: Wo zwei oder drei versammelt sind in meinem Namen, da bin ich mitten unter ihnen. (Matth. 28, 20.)
9. So spricht der Herr Jesus Christus: Ich bin das Licht der Welt. Wer mir nachfolgt, der wird nicht wandeln in der Finsternis, sondern wird das Licht des Lebens haben. (Joh. 8, 12.)
10. Gott ist nicht ferne von einem jeglichen unter uns. Denn in ihm leben, weben und sind wir. (Apg. 17, 27. 28.)
11. Die Welt vergehet mit ihrer Lust; wer aber den Willen Gottes tut, der bleibet in Ewigkeit. (1. Joh. 2, 17.)
12. Unser Glaube ist der Sieg, der die Welt überwunden hat. (1. Joh. 5, 4.)

2. Sprüche und Sündenbekenntnisse vor dem Kyrie.

1. Nach dir, Herr, verlanget mich. Mein Gott, ich hoffe auf dich; laß mich nicht zu schanden werden. Gedenke, Herr, an deine Barmherzigkeit und an deine Güte, die von der Welt her gewesen ist. Gedenke nicht der Sünden meiner Jugend und meiner Übertretung; gedenke aber mein nach deiner Barmherzigkeit um deiner Güte willen. (Ps. 25, 1. 2. 6. 7.)
2. Gott, sei mir gnädig nach deiner Güte und tilge meine Sünden nach deiner großen Barmherzigkeit. Wasche mich wohl von meiner Missetat, und reinige mich von meiner Sünde. Denn ich erkenne meine Missetat, und meine Sünde ist immer vor mir. (Ps. 51, 3. 4.)
3. Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir. So du willst, Herr, Sünde zurechnen, Herr, wer wird bestehen? Denn bei dir ist die Vergebung, daß man dich fürchte. (Ps. 130, 1. 3. 4.)
4. Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz; prüfe mich und erfahre, wie ichs meine. Und siehe, ob ich auf bösem Wege bin, und leite mich auf ewigem Wege. (Ps. 139, 23. 24.)
5. Herr, erhöre mein Gebet, vernimm mein Flehen um deiner Wahrheit willen; erhöre mich um deiner Gerechtigkeit willen. Und gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht; denn vor dir ist kein Lebendiger gerecht. (Ps. 143, 1. 2.)
6. So spricht der Herr Jesus Christus: Selig sind, die da hungert und dürstet nach der Gerechtigkeit; denn sie sollen satt werden. (Matth. 5, 6.)
7. Ich weiß, daß in mir, das ist in meinem Fleische, wohnet nichts Gutes. Wollen habe ich wohl, aber vollbringen das Gute finde ich nicht. Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen von dem Leibe dieses Todes? Ich danke Gott durch Jesum Christum unsern Herrn. (Röm. 7, 18. 24. 25.)
8. So wir sagen, wir haben keine Sünde, so verführen wir uns selbst, und die Wahrheit ist nicht in uns. So wir aber unsere Sünden bekennen, so ist er treu und gerecht, daß er uns die Sünden vergibt und reiniget uns von aller Untugend. (1. Joh. 1, 8. 9.)
9. Barmherziger Gott und Vater! In tiefer Demut erkennen und bekennen wir vor dir unsere vielfachen Sünden und Übertretungen. Siehe erbarmend auf uns nieder und vergib uns alle unsere Sünden um des Verdienstes deines lieben Sohnes, unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi willen. Amen.

10. Heiliger, allwissender Gott! Wir bekennen vor dir, daß wir oft und viel gesündigt haben in Gedanken, Wollen und Werken, so daß wir nicht vor dir bestehen können. Aber wir nehmen unsere Zuflucht zu dem Kreuze deines Sohnes Jesu Christi und rufen deine Gnade an: um seinetwillen vergib uns unsere Sünden und verleihe uns Trost und Frieden. Amen.
11. Herr Gott, himmlischer Vater, der du durch deinen lieben Sohn uns armen Sündern hast Rat und Hülfe schaffen wollen, sei uns gnädig und laß uns, die wir unsere Sünden von Herzen bereuen, solcher Gnade und Hülfe teilhaftig werden. Gib uns durch deinen Geist, daß wir an deiner Gnade nimmer zweifeln, der Sünde und dem Dienst der Welt absagen und unser Herz dir weihen zu einem lebendigen Opfer durch Jesum Christum, unserm Herrn. Amen.
12. Herr Gott, barmherzig und gnädig, geduldig und von großer Güte. Dir bekennen wir unsere Sünde und Missetat, wodurch wir den Reichtum deiner Güte und Geduld so vielfältig mißachtet haben. Vergib uns unsere Sünden und nimm uns wieder zu Gnaden an durch deinen lieben Sohn Jesum Christum, daß wir als seine Erlösten dir dienen in Heiligkeit und Gerechtigkeit, die dir gefällig ist. Amen.

3. Sprüche vor dem Gloria.

1. So spricht der Herr durch den Mund seines Propheten: Fürchte dich nicht, denn ich habe dich erlöset, ich habe dich bei deinem Namen gerufen; du bist mein. (Jes. 43, 1.)
2. So spricht der Herr durch den Propheten: Ich will das Verlorene wieder suchen und das Verirrte wiederbringen und das Verwundete verbinden und des Schwachen warten. (Ez. 34, 16.)
3. So spricht Jesus Christus: Alles, was mir mein Vater gibt, das kommt zu mir; und wer zu mir kommt, den werde ich nicht hinausstoßen. (Joh. 6, 37.)
4. Ist Gott für uns, wer mag wider uns sein? Welcher auch seines eigenen Sohnes nicht hat verschonet, sondern hat ihn für uns alle dahingegeben, wie sollte er uns mit ihm nicht alles schenken? (Röm. 8, 31. 32.)
5. Gott war in Christo und versöhnte die Welt mit ihm selber und rechnete ihnen ihre Sünden nicht zu und hat unter uns aufgerichtet das Wort von der Versöhnung. (2. Kor. 5, 19.)

כשר

RESTAURANT SCHWARZ

STRENG RITUELLE KÜCHE
UNTER AUFSICHT DES RABBINATS DER ISRAELITISCHEN
KULTUS-GEMEINDE MÜNCHEN

M Ü N C H E N
SCHOMMERSTRASSE 2



JÜDISCHER JUGENDVEREIN MÜNCHEN

*

Sonntag, den 20. Dezember
nachmittags 5 Uhr im Gemeindesaale

CHANUKKA-FEIER

mit musikalischen und deklamatorischen
Darbietungen und gemein-
samen Gesängen

*

Eintritt 1 Mk. Der Erlös ist für wohltätige Zwecke bestimmt

Euer Hochwohlgeboren!

Wir gestatten uns, Sie zu der am שבת פרשת מצורע
24. September 1916 in Rosenheim stattfindenden

בר מצוה

unseres Sohnes Alexander
einzuladen

*

Hans und Hedwig Fischer

Rosenheim, Ludwigsplatz 9 · Im September 1916

SATZ UND DRUCK VON B. HELLER IN MÜNCHEN

Trauungsurkunde

Im Vertrauen auf den Beistand und auf den Segen Gottes wurde am heutigen Tage, dem ___ der Woche, dem ___ des Monats ___________ im Jahre 56 ___ nach jüdischer Zeitrechnung, d. i. am ___________ 19 ___ nach der üblichen Zeitrechnung, hier in München nach vorangegangener bürgerlicher Eheschließung zwischen

dem Bräutigam Herrn

---

und der Braut Fräulein

---

die religiöse Trauung vollzogen. Unter feierlicher Überreichung des Eherings hat der Bräutigam zu der Braut gesprochen: הרי את מקודשת לי בטבעת זו כדת משה וישראל „Sei mir durch diesen Ring heilig angetraut nach dem Gesetze Moses und Israels". Er hat damit alle Pflichten eines jüdischen Ehemannes übernommen; er hat gelobt, seine Ehefrau zu lieben und zu ehren, zu erhalten und für sie zu sorgen. Die Braut hat durch Entgegennahme des Trauringes aus der Hand des Bräutigams eingewilligt, seine Ehefrau zu werden und ihm Liebe und Treue versprochen. Also haben beide den Ehebund vor Gott und Menschen nach den Vorschriften der jüdischen Religion geschlossen, um als Gatten zusammenzuleben in Frieden und Eintracht, ohne Falsch und Fehl, in guten wie in bösen Tagen. Möge der Allmächtige dem Bunde eine lange und glückliche Dauer verleihen!

Rabbinat der Israelitischen Kultusgemeinde München

Trauzeuge | Rabbiner | Trauzeuge

SATZ UND DRUCK VON B. HELLER IN MÜNCHEN

नास॑दासी॒न्नो सदा॑सीत्त॒दानीं॒ नासी॒द्रजो॒ नो व्यो॑मा प॒रो यत् ।
किमाव॑रीवः॒ कुह॒ कस्य॒ शर्म॒न्नम्भः॒ किमा॑सी॒द्गह॑नं गभी॒रम् ॥ १ ॥
न मृ॒त्युरा॑सीद॒मृतं॒ न तर्हि॒ न रात्र्या॒ अह्न॑ आसीत्प्रके॒तः ।
आनी॑दवा॒तं स्व॒धया॒ तदेकं॒ तस्मा॑द्धा॒न्यन्न प॒रः किं च॒नास॑ ॥ २ ॥
तम॑ आसी॒त्तम॑सा गू॒ळ्हमग्रे॑ऽप्रके॒तं स॑लि॒लं सर्व॑मा इ॒दम् ।
तु॒च्छ्येना॒भ्वपि॑हितं॒ यदासी॒त्तप॑स॒स्तन्म॑हि॒नाजा॑य॒तैक॑म् ॥ ३ ॥

[illegible]
[illegible]
[illegible]

Satz und Druck der Offizin W. Drugulin in Leipzig

ⲥ̀ⲧⲉⲫⲁⲛⲟⲥ ⲇⲉ ⲉϥⲙⲉϩ ⲛ̀ϩⲙⲟⲧ ⲛⲉⲙ ⲇⲟⲙ ⲛⲁϥⲓⲣⲓ ⲛ̀ϩⲁⲛⲛⲓϣ̀ϯ ⲙ̀ⲙⲏⲓⲛⲓ ⲛⲉⲙ ϩⲁⲛϣ̀ⲫⲏⲣⲓ ⲛⲉⲙ ϩⲁⲛϫⲟⲙ ϧⲉⲛ ⲡⲓⲗⲁⲟⲥ ⲁⲩⲧⲱⲟⲩⲛⲟⲩ ⲇⲉ ⲛ̀ϫⲉ ϩⲁⲛⲟⲩⲟⲛ ⲉ̀ⲃⲟⲗ ϧⲉⲛ ϯⲥⲩⲛⲁⲅⲱⲅⲏ ⲉ̀ⲧⲉ ϣⲁⲩⲙⲟⲩϯ ⲉ̀ⲣⲱⲟⲩ ⲇⲉ ⲛⲓⲗⲓⲃⲉⲣⲧⲓⲛⲟⲥ ⲛⲉⲙ ⲛⲓⲕⲩⲣⲓⲛⲛⲉⲟⲥ ⲛⲉⲙ ⲛⲓⲣⲉⲙⲣⲁⲕⲟϯ ⲛⲉⲙ ⲛⲓⲣⲉⲙⲧ̀ⲕⲩ-ⲗⲓⲕⲓⲁ̀ ⲛⲉⲙ ϯⲁ̀ⲥⲓⲁ̀ ⲉⲩⲕⲱϯ ⲛⲉⲙ ⲥ̀ⲧⲉⲫⲁⲛⲟⲥ ⲟⲩⲟϩ ⲙ̀ⲡⲟⲩϣ̀ϫⲉⲙϫⲟⲙ ⲉ̀ϯ ⲉ̀ϧⲟⲩⲛ ⲉ̀ϩ̀ⲣⲃⲛ ϯⲥⲟⲫⲓⲁ̀ ⲛⲉⲙ ⲡⲓⲡⲛⲁ ⲉ̀ⲧⲉ ⲛⲁϥⲥⲁϫⲓ ⲛ̀ϧⲏⲧϥ ⲧⲟⲧⲉ ⲁⲩⲓ̀ⲛⲓ ⲛ̀ϩⲁⲛⲣⲱⲙⲓ ⲉⲩϫⲱ ⲙ̀ⲙⲟⲥ ϫⲉ ⲁⲛⲥⲱⲧⲉⲙ ⲉ̀ⲣⲟϥ ⲉϥϫⲱ ⲛ̀ϩⲁⲛⲥⲁϫⲓ ⲛ̀ϫⲉⲟⲩⲁ̀ ⲉ̀ⲙⲱⲩ̀ⲥⲏⲥ ⲛⲉⲙ ⲫϯ

Satz und Druck der Offizin W. Drugulin in Leipzig

שְׁמַע יִשְׂרָאֵל יְהוָה אֱלֹהֵינוּ יְהוָה ׀ אֶחָד׃ וְאָהַבְתָּ אֵת יְהוָה
אֱלֹהֶיךָ בְּכָל־לְבָבְךָ וּבְכָל־נַפְשְׁךָ וּבְכָל־מְאֹדֶךָ׃ וְהָיוּ הַדְּבָרִים הָאֵלֶּה
אֲשֶׁר אָנֹכִי מְצַוְּךָ הַיּוֹם עַל־לְבָבֶךָ׃ וְשִׁנַּנְתָּם לְבָנֶיךָ וְדִבַּרְתָּ בָּם
בְּשִׁבְתְּךָ בְּבֵיתֶךָ וּבְלֶכְתְּךָ בַדֶּרֶךְ וּבְשָׁכְבְּךָ וּבְקוּמֶךָ׃ וּקְשַׁרְתָּם לְאוֹת
עַל־יָדֶךָ וְהָיוּ לְטֹטָפֹת בֵּין עֵינֶיךָ׃ וּכְתַבְתָּם עַל־מְזֻזוֹת בֵּיתֶךָ
וּבִשְׁעָרֶיךָ׃

Satz und Druck der Offizin W. Drugulin in Leipzig

ܟܕ ܕܝܢ ܫܠܡ ܢܦܩܬ ܗܘܐ ܗܕܐ ܟܪܝܗܐ ܕܦܘܫܩܐ: ܡܢܝܢ ܗܘܘ ܕܝܢ ܦܘܠܚܢܐ
ܡܫܡܫܢܐ: ܐܝܟܢܐ ܕܒܟܠܗ ܬܠܬܝܢ ܘܫܒܥܐ܀ ܘܐܢܫ ܗܘܘ ܠܐ ܕܒܕܒܪܐ: ܕܟܠܗ
ܕܗܘܐ ܡܫܡܫܢܐ ܕܟܬܒܐ܀ ܘܡܢ ܗܘ ܐܬܚܙܝ ܗܘܐ ܕܟܬܒ ܟܢܫܐ: ܕܟܬܒܗ ܕܡܫܡܫ
ܡܢܐ: ܡܢ ܡܫܡܫ: ܐܝܟ ܐܢܐ ܕܐܡܪ ܒܟܬܒܗ ܡܫܡܫܢܐ ܕܟܬܒܐ ܕܩܕܝܫ ܐܝܟܢܐ ܡܫܡܫܢ
ܕܟܢܐ: ܘܡܫܡܫܢܘܬܗ ܘܐܡܬܘܬܗ ܥܠ ܐܝܟܢ ܕܫܡܫܐ܀

سُورَةُ فاتِحَةِ الكِتابِ

مَكِّيَّةٌ وآيُهَا سَبْعُ آيَاتٍ

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمٰنِ ٱلرَّحِيمِ

اَلْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ ٱلْعَالَمِينَ ٱلرَّحْمٰنِ ٱلرَّحِيمِ مَالِكِ يَوْمِ ٱلدِّينِ
إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ اِهْدِنَا ٱلصِّرَاطَ ٱلْمُسْتَقِيمَ صِرَاطَ ٱلَّذِينَ
أَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ غَيْرِ ٱلْمَغْضُوبِ عَلَيْهِمْ وَلَا ٱلضَّالِّينَ ۞

Satz und Druck der Offizin W. Drugulin in Leipzig

תהלים

אַשְׁרֵי הָאִישׁ אֲשֶׁר ׀ לֹא הָלַךְ בַּעֲצַת רְשָׁעִים
וּבְדֶרֶךְ חַטָּאִים לֹא עָמָד וּבְמוֹשַׁב לֵצִים לֹא יָשָׁב׃
כִּי ׀ אִם בְּתוֹרַת יְהוָה חֶפְצוֹ וּבְתוֹרָתוֹ יֶהְגֶּה יוֹמָם וָלָיְלָה׃
וְהָיָה כְּעֵץ שָׁתוּל עַל־פַּלְגֵי מָיִם
אֲשֶׁר פִּרְיוֹ ׀ יִתֵּן בְּעִתּוֹ וְעָלֵהוּ לֹא־יִבּוֹל
וְכֹל אֲשֶׁר־יַעֲשֶׂה יַצְלִיחַ׃
לֹא־כֵן הָרְשָׁעִים
כִּי אִם־כַּמֹּץ אֲשֶׁר־תִּדְּפֶנּוּ רוּחַ׃
עַל־כֵּן ׀ לֹא־יָקֻמוּ רְשָׁעִים בַּמִּשְׁפָּט וְחַטָּאִים בַּעֲדַת צַדִּיקִים׃
כִּי־יוֹדֵעַ יְהוָה דֶּרֶךְ צַדִּיקִים וְדֶרֶךְ רְשָׁעִים תֹּאבֵד׃
לָמָּה רָגְשׁוּ גוֹיִם וּלְאֻמִּים יֶהְגּוּ־רִיק׃
יִתְיַצְּבוּ ׀ מַלְכֵי־אֶרֶץ וְרוֹזְנִים נוֹסְדוּ־יָחַד
עַל־יְהוָה וְעַל־מְשִׁיחוֹ׃
נְנַתְּקָה אֶת־מוֹסְרוֹתֵימוֹ וְנַשְׁלִיכָה מִמֶּנּוּ עֲבֹתֵימוֹ׃
יוֹשֵׁב בַּשָּׁמַיִם יִשְׂחָק אֲדֹנָי יִלְעַג־לָמוֹ׃
אָז יְדַבֵּר אֵלֵימוֹ בְאַפּוֹ וּבַחֲרוֹנוֹ יְבַהֲלֵמוֹ׃
וַאֲנִי נָסַכְתִּי מַלְכִּי עַל־צִיּוֹן הַר־קָדְשִׁי׃
אֲסַפְּרָה אֶל חֹק יְהוָה
אָמַר אֵלַי בְּנִי אַתָּה אֲנִי הַיּוֹם יְלִדְתִּיךָ׃
שְׁאַל מִמֶּנִּי וְאֶתְּנָה גוֹיִם נַחֲלָתֶךָ וַאֲחֻזָּתְךָ אַפְסֵי־אָרֶץ׃
תְּרֹעֵם בְּשֵׁבֶט בַּרְזֶל כִּכְלִי יוֹצֵר תְּנַפְּצֵם׃
וְעַתָּה מְלָכִים הַשְׂכִּילוּ הִוָּסְרוּ שֹׁפְטֵי אָרֶץ׃
עִבְדוּ אֶת־יְהוָה בְּיִרְאָה וְגִילוּ בִּרְעָדָה׃ נַשְּׁקוּ־בַר
פֶּן־יֶאֱנַף ׀ וְתֹאבְדוּ דֶרֶךְ כִּי־יִבְעַר כִּמְעַט אַפּוֹ
אַשְׁרֵי כָּל־חוֹסֵי בוֹ׃

Mittel Frank-Rühl-Hebräisch.

Gesetzt und gedruckt in der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig für das Archiv für Buchgewerbe.

Archiv für Buchgewerbe und Graphik

Begründet von Alexander Waldow

Achtundfünfzigster Band

Jahrgang

1921

Verlag des Deutschen Buchgewerbevereins · Leipzig

Inhalts-Übersicht

Aufsätze

Rundschau

Sonderhefte im Jahre 1921

Nr. 1/2 Offenbacher Sonderheft
Nr. 3/4 Berliner Sonderheft
Nr. 5/6 Die Schrift als Kunstwerk
Nr. 7/8 Meister-Einbände
Nr. 9/10 Religion und Buchgewerbe

Archiv für Buchgewerbe und Graphik

Begründet von Alexander Waldow

Band 58 * November-Dezember * Heft 11/12

Rundschau

Besprechungen

*

Gesamtleitung: Carl Ernst Poeschel

Schriftleitung: Dr. phil. Herbert Hauschild • Verantwortlich für den Inseratenteil: Direktor Curt Richter, sämtlich in Leipzig

Künstlerischer Beirat: Lucian Bernhard, Berlin • C. O. Czeschka, Hamburg • F. H. Ehmcke, München • O. H. W. Hadank, Berlin
Rudolf Koch, Offenbach • Emil Preetorius, München • Hugo Steiner-Prag, Leipzig • Walter Tiemann, Leipzig • E. R. Weiß, Berlin

Papier der Patentpapierfabrik zu Penig, geliefert durch Ferd. Flinsch, Leipzig. • Druck von Poeschel & Trepte, Leipzig.
Buchbinderarbeit von der Leipziger Buchbinderei-A.-G. (vorm. Gustav Fritzsche), Leipzig.

Leipzig * Verlag des Deutschen Buchgewerbevereins

In den Deutschen Buchgewerbeverein

wurden im Monat November 1921 als Mitglieder aufgenommen:

1. Hans Bach, Schriftsetzer, Berlin.
2. Otto Behrens, Buchdruckerei, Hemelingen-Bremen.
3. Ernst Büttner, i. Fa.: J. Schnellsche Buchhandlung, Warnsdorf i. B.
4. Richard Wilhelm Etzold, Hannover.
5. W. Hane, Hamburg.
6. Johann Kolmert, Charlottenburg.
7. L. Goldenberg, c/o Zellerbach Paper Company, San Francisco, Cal.
8. Otto Kronenberg, Buchhandlung, Ermsleben am Harz.
9. Herbert Krüger, Schriftsetzer, Neukölln.
10. Mannesmannröhren-Werke, Werbe-Abteilung, Düsseldorf.
11. Adolf Möller, Kunstgewerbe-Schüler, Kiel.
12. Josef Müller, Direktor der Genossenschaft „Kilian", Budapest.
13. Albert Neugebauer, i. Fa.: Gustav Stiffel & Co., Cottbus.
14. Aug. Schmidt, Geschäftsführer der Niedersächs. Landes-Ztg., Celle i. H.
15. Karl Ritter G. m. b. H., Buchdruckerei, Wiesbaden.
16. Franz Heinrich Schmidt, Buchdruckerei, Cottbus.
17. Leo Velter, Vertreter der Chemischen Fabrik Gebr. Hartmann, Ammendorf, Leipzig.

Mitteilungen der Geschäftsstelle an die Mitglieder

Die am 9. Dezember abgehaltene außerordentliche Hauptversammlung hat den Mitgliedsbeitrag für das Jahr 1922 auf M 300.— ausschließlich Porto- und Verpackungskosten für Zusendung des Archivs festgesetzt. Aus der Erkenntnis der großen Schwierigkeiten heraus, mit denen unser Verein infolge der wirtschaftlichen Verhältnisse zu kämpfen hat, hat sie weiter beschlossen, die Mitglieder sollten auf diese Schwierigkeiten ausdrücklich hingewiesen und ihnen anheimgegeben werden, den Beitrag je nach den Verhältnissen des einzelnen freiwillig zu erhöhen. Wir kommen der Bestimmung der Hauptversammlung hierdurch nach und hoffen, daß unsere Mitglieder recht lebhaft dieser Anregung der Hauptversammlung entsprechen werden.

Wir bitten den Mitgliedsbeitrag für das neue Jahr so bald wie irgend möglich auf unser Postscheckkonto 6009 Leipzig überweisen zu wollen. Die Beiträge, die bis zum 1. Februar bei uns nicht eingegangen sind, werden wir im Laufe des Monats Februar durch Postauftrag erheben. Bei den jetzigen Portokosten ist es nicht mehr möglich, wie bisher durch mehrere Briefe um Einsendung des Mitgliedbeitrages zu bitten.

Mit diesem Hefte schließt der 58. Jahrgang (1921) des „Archiv für Buchgewerbe und Graphik". Das Heft 1/2 dieses Jahrganges (Offenbacher Sonderheft) ist seit langem vergriffen. Wir kaufen gut erhaltene Stücke dieses Heftes zurück.

Wir erinnern daran, daß der Versand der einzelnen Hefte unseres „Archivs" zu Lasten und auf Verantwortung des Empfängers geht. Im letzten Jahre sind vielfach Sendungen beim Empfänger nicht angekommen. Die Post leistet nur Ersatz, wenn die Sendung unter Einschreiben aufgegeben war. Auch der Buchhändler, der das Exemplar auf dem Buchhandelswege vermittelt, lehnt Ersatz regelmäßig ab. Wir empfehlen deshalb allen Mitgliedern, die es auf den Verlust eines Heftes nicht ankommen lassen wollen, den geringen Mehrbetrag daran zu wenden, damit wir die Hefte unter „Einschreiben" versenden können.

Leipzig, im Dezember 1921.

Die Geschäftsstelle des Deutschen Buchgewerbevereins
Curt Richter, Verwaltungsdirektor

Archiv für Buchgewerbe und Graphik

Band 58 * November-Dezember * Heft 11/12

Vorschläge zur Beseitigung der Mängel, welche unseren Haltzylinderschnellpressen noch anhaften

Von L. Mundschenk, Ulzen

1. Druckzylinder und Satzbett — Zahnstreifen und Spieße

Wenn sich Zahnstreifen an einer Schnellpresse bemerkbar machen, also die Autotypien blanke Streifen im Abstand der Zähne der Satzbettzahnstangen zeigen, so gilt das als ein Beweis dafür, daß die Zähne der Zahnräder und Zahnkämme sich nicht genau abwickeln. So ist gewöhnlich die Antwort auf eine Anfrage; eine eingehende Erklärung vermißt man. Die Zähne sollen entweder nicht so gestellt sein, daß die Teilkreislinien zusammentreffen, oder wenn das der Fall ist, soll die Abnutzung der Zähne weit vorgeschritten sein und man ruft nach dem Monteur, der angeblich ungenaue Zähne ausbessern soll. Dabei ist aber zu berücksichtigen, daß, selbst wenn die Zähne ganz stramm ineinandergreifen, sich doch ein Spielraum dann ergibt, wenn durch den bei großen Klischees nötigen Druck die Druckform und der Druckzylinder während des Druckvorganges auseinandergedrückt werden. Ist dann der Aufzug des Druckzylinders nur um ein Geringes zu stark, dann muß nach jedem Zahn ein Ruck entstehen; das durch den zu dicken Aufzug veranlaßte Strecken des Bogens wird eine Spannung des Papiers hervorrufen, die bei Eintritt eines Spielraums in den Zähnen oder beim Nachlassen des Druckes sich auszugleichen sucht und dadurch ein ruckweises, nicht glattes Abwickeln des Druckzylinders auf der Form und ein Blankscheuern der Klischees an diesen Stellen bedingt, weil auch die Bewegung des Satzbettes und des Druckzylinders von außen her derartig beeinflußt wird, daß eine stoßfreie, glatte Abwicklung nicht erreicht wird.

Durch Anwendung der sog. Laufschienen wird nun schon von vornherein eine Druckspannung für die ganze Form zwischen Zylinder und Satzbett gelegt. Man könnte also die Zahnstangen jetzt so stellen, daß sie keinen Spielraum mehr lassen; dieses Höherstellen bringt aber für die Teile der Zahnstangen, neben denen die Laufstege nicht wirksam sind, eine starke Abnutzung hervor, weil dort ja dann die Zähne zu stark ineinandergreifen. Die Zähne müßten also vorn und hinten schwächer sein als neben den Laufschienen. Statt dessen hat man versucht, durch Dünnerhalten der Zähne die Zahnstreifen zu bekämpfen, was so lange ein verkehrter Weg ist, wie nicht durch andere Mittel ein glattes Abwickeln des Druckzylinders ermöglicht wird. Es bliebe als Hauptmittel zur Beseitigung der Zahnstreifen nur das übrig, die Differenz zwischen der Stellung beim Druck und der beim

Leergang kleiner zu machen. Das kann nur durch Verstärken der Maschinenteile geschehen, so daß ein Durchbiegen und Nachgeben beim Druck, also ein Auseinandergehen der Zähne während des Druckes, weniger oder noch besser gar nicht stattfindet. Das läßt sich nicht vollkommen erreichen.

Unser Zylinderaufzug ist so gut wie niemals ein richtig abgemessener. Das muß uns klar sein, und das wird kein Praktiker bestreiten. Selbst ein genau abgemessener, theoretisch richtiger Aufzug bleibt kein richtiger, sobald er durch die für die Zurichtung nötige Verstärkung an einzelnen Stellen dicker gemacht wird; wohl drücken sich diese Stellen des Aufzuges zusammen, wenn die Druckplatte nicht nachgibt, weil etwa mit Holzfuß versehen, vielleicht sogar zur dann richtigen Stärke des Aufzuges; sie dehnen sich aber auch wieder aus und veranlassen dadurch doch die Spannung des Papiers und rufen dadurch die Zahnstreifen an diesen Stellen hervor. Auch unsere ganze Zurichtung, welche auf das Durchbiegen des Satzbettes und des Druckzylinders Rücksicht nehmen muß und den Aufzug regelmäßig nach der Mitte hin etwas stärker macht, trägt dazu bei, daß man von einer richtigen Aufzugstärke überhaupt nicht mehr reden kann — er ist eben in jeder Beziehung ein falscher. Man kann nur von einer annähernd richtigen Stärke sprechen. Es muß demnach die Auffassung verlassen werden, als ob durch Wahl eines „richtigen" Aufzuges die Zahnstreifen beim gewöhnlichen Gebrauch der Maschinen also ohne besondere Vorstellung beseitigt werden könnten. Es kann beim Buchdruck kein richtiger Aufzug gemacht werden, also muß ein anderer Weg zur Bekämpfung dieses Übelstandes gefunden werden. Die Maschine darf nicht so gebaut werden, daß ein „richtiger" Aufzug vorausgesetzt wird, sondern so, daß sie ein gutes Druckergebnis liefert mit dem immer vorhandenen ungenauen Aufzug. Die erkannten Fehler des Aufzuges sollen zudem in ihren Ursachen beseitigt oder doch gemildert werden.

Diese Überlegung zwingt zur Aufstellung einiger Forderungen des Buchdruckers, die heute vielleicht noch manchem Konstrukteur und Fabrikanten als verfrüht und verkehrt erscheinen werden, wenn gleichzeitig verlangt wird, die Maschine möglichst billig in der Herstellung zu halten.

Als ich vor etwa 36 Jahren zuerst mich mit dieser Frage beschäftigte und mir Laufschienen in den Schließrahmen der Maschine legte, sowie Laufringe auf den Druckzylinder, kam ich nach mancherlei schlechten Erfahrungen zu der Überzeugung, daß der Weg nicht zum Ziele führen könne, solange die Bauart der Presse beibehalten wird. Die Maschine hatte nur zwei Auftragwalzen; zur Verbesserung der Farbverteilung ließ ich zwei Reibwalzen mehr einbauen; die Maschine spießte auch, daher ließ ich nach altbekannter, immer wieder vorgebrachter Auskunft der Fachblätter das Erdreich unter ihr fast zwei Meter tief ausheben und durch einen gemauerten Block ersetzen, ferner wurden die Stellschrauben an den Druckzylinderlagern beseitigt und durch Stellkeile ersetzt. Die guten Ratschläge und meine eigenen Überlegungen waren damals ganz ohne Erfolg. Weder blieben die Spieße weg noch die Zahnstreifen. Ich mußte erkennen, daß das Übel anderswo lag. Später wurde auch ein Teil der Ursachen gefunden: die Achse des Druckzylinders saß nicht fest in der Nabe; bei Anwendung einer Brechstange konnte ermittelt werden, daß die Achse erheblich nachgab, daß die Nabe nicht mehr oder überhaupt nicht an der Achse eng anlag. Inzwischen war eine neue Maschine bestellt mit vier Auftragwalzen und seitlicher Karrenführung, wohl eine der ersten so gebauten Maschinen. Die seitliche Führung wurde verlangt, weil ich bei der alten Presse mit Eisenbahnbewegung die bekannte Erfahrung gemacht hatte, daß das Satzbett stark seitlich auswich und

die Führung an den Rädern bald ungenau geworden war. Das Satzbett stieg förmlich vorn und hinten auf die schrägen Führungsflächen hinauf, sobald etwas größere Geschwindigkeit des Ganges genommen wurde. Dieses seitliche Ausweichen, dies Drängen gegen die Führungen erschien mir als der Hauptübelstand. Durch die empfohlene feste seitliche Führung glaubte ich, wie mancher andere, zum Ziel zu kommen; ich hatte aber schon erkannt, daß nicht nur vorn und hinten dies seitliche Drängen stattfand, sondern daß das während aller Stellungen der Presse geschah. Woher konnte dieser seitliche Druck kommen? so überlegte ich. Es waren drei Gründe vorhanden. Das Farbwerk wurde durch eine Zahnstange des Satzbettes angetrieben. Das war einseitige Belastung und ergab beim Wechsel der Bewegungsrichtung den starken seitlichen Ausschlag vorn und hinten. Je mehr Walzen das Farbwerk enthielt und je strammer und kälter die Farbe war, desto schwerer war das Farbwerk zu treiben, desto stärker mußte das seitliche Drängen werden. Ich ließ daher die Reibzylinder nicht mehr allein durch ein Rad von einem Zahnkamm treiben, sondern nahm ein zweites Zahnrad zu Hilfe, das von der anderen gleich langen Zahnstange angetrieben wurde. Ich glaubte damit etwas erreicht zu haben. Es erwies sich aber, daß nach kurzer Zeit die Stellung beider Räder nicht mehr genau war, es trieb doch nur ein Rad an, da bei Verschiebung der einen Zahnstange oder nach erfolgter Abnutzung eine Nachstellung, die von der Fabrik nicht vorgesehen war, nicht möglich war. Es blieb also bei der seitlichen Belastung des Satzbettes durch das Farbwerk.

Die Anwendung der Stellkeile statt der alten Stellschrauben wurde wieder aufgegeben; die Keile unter der Zylinderachse waren nicht leicht genau zu stellen, da es sich nicht fühlen ließ, ob sie zu wenig oder zu stark anlagen; die Keile über der Achse riefen, obwohl sie nur wenig mehr als 5° Schrägung aufwiesen, bei der zu schwachen Druckzylinderachse und dem damals noch gebräuchlichen schwachen Seitengestell keine Besserung hervor, der seitliche Druck gegen die Achse des Zylinders verschwand nicht und äußerte sich in starker Abnutzung der Lager.

Der zweite Grund war der, daß der Druckzylinder auch einseitig von derselben Zahnstange wie das Farbwerk angetrieben wurde. Das war also doppelte einseitige Belastung. Wohl habe ich immer und auch heute noch von Monteuren und Ingenieuren die Ansicht gehört, es müßten beide Zahnkämme am Satzbett gleichmäßig den Druckzylinder angreifen. Leider konnte ich als Buchdrucker aber diesen schönen Bescheid nicht benutzen: dann konnte ich einfach nicht drucken mit den vorhandenen Maschinen, nicht einmal bei mittlerer Geschwindigkeit. Sobald eine etwas schwerere Form in die Maschine kam, bei der naturgemäß der Aufzug etwas dicker genommen werden mußte, gab es hinten an jeder Kolumne die bekannte Schmitzerscheinung, weil die Zähne an der nicht mehr neuen Maschine schon abgenutzt waren und sich durch Höherstellen der Zahnkämme kein Engerstellen mehr erreichen ließ. Es blieb nichts übrig, als den Beiläufer, die zweite Zahnstange am Satzbett, zu verschieben, bis der Druckzylinder in den Zähnen beider Kämme am Satzbett ohne jeden Spielraum feststand. Das ergab aber noch weiteres seitliches Drängen, ein sogenanntes Übereckgehen des Satzbettes und damit ein Verklemmen in den seitlichen Führungen. Dagegen half die seitliche Führung nicht. Nach meinen Erfahrungen ist dies seitliche Übereckgehen, hervorgerufen durch die einseitige Belastung mit Farbwerk- und Druckzylinderantrieb, die Hauptursache für das stärkere Erscheinen der Zahnstreifen.

Der dritte Übelstand lag im **Vorgelege.** Das einfache Vorgelege zum Kurbelantrieb mit hoher Übersetzung ist durchaus ungenügend und bringt gerade zusammen mit den seitlichen Führungen die Zahnstreifen besonders stark zur Erscheinung, da das Satzbett förmlich von Zahn zu Zahn ruckweise aus der Verklemmung zwischen den seitlichen Führungen vorgezerrt wird, so daß der Gang der Presse häufig dadurch ein ständig knurrender wird und meist nur für eine ganz bestimmte größere Geschwindigkeit ein ruhigerer Gang zu erzielen ist. Auch das sogenannte doppelte Vorgelege am Kurbelrade ergibt nur dann ein brauchbares Resultat, wenn die Zahnräder von genügender Größe genommen werden, daß mehr als zwei Zähne im Eingriff sind.

Wie störend selbst geringe Stöße auf den Gang der glatten Abwicklung einwirken, konnte ich einmal feststellen. An einer neuen Maschine zeigte sich beim Druck einer größeren Auflage, es waren über 100000 Druck von Platten, an einer Stelle, etwa mitten in der Form, ein dunkler Streifen. Die Platten wurden hier immer breiter und der Fortdruck mußte vorerst unterbleiben. Die Untersuchung ergab, daß dem Schlag der Greiferrolle beim Öffnen der Greifer zur Abgabe des Bogens an die Bänder die Schuld beizumessen war; genau an der Stelle war unten beim Druck der dunkle Streifen. Diese Erschütterung genügte zum Hervorbringen des Streifens. Auch der Stoß, welcher dadurch entsteht, daß der Druckzylinder nach Erreichung der höchsten Geschwindigkeit, einige Zentimeter nach dem Druckanfang, langsamer angetrieben wird und er infolge seiner Schwungmasse vorschlägt, wenn seine Zähne in den Zahnstangen Spielraum haben, gibt Veranlassung zu Streifenbildung an dieser Stelle. Meine Erklärung der Ursache wurde in der Leipziger Druckerei, wo ich eine solche Maschine fand, wohl angehört, aber die Fabrik und die Monteure ließen sie nicht gelten — der über alles geduldige Fußboden in dem neuen Betonbau mußte auch in diesem Fall wieder die Schuld haben, die Maschine wurde abgebaut. Wie viele Drucker mögen derartige Störungen schon empfunden haben; die Auskunft mancher Fachblätter, „durch einen kundigen Monteur ein Nachfeilen der einzelnen zwängenden Zähne an der betreffenden Stelle vornehmen zu lassen", hat für mich immer einen komischen Beigeschmack gehabt, genau so wie die leider noch heute nicht ausgestorbene Auskunft über das Faltenschlagen am Druckende, wo die Luft seit Jahrzehnten dieselbe unheimliche Rolle spielen muß, so daß durchlöcherte Einfassungen und Linien als Museumsstücke, „wie man es nicht machen soll", immer wieder zu finden sind.

Ich bin aus diesen Gründen dazu gekommen, meine damals in Zeichnungen niedergelegte Schnellpressenkonstruktion für eine etwaige neue Bestellung so zu gestalten,

> daß das Satzbett weder das Farbwerk noch den Druckzylinder antreibt, daß das Satzbett also überhaupt keinerlei einseitigen Belastung ausgesetzt ist und jede Störung der glatten Druckabwicklung vermieden wird, dazu gehört auch das Verlangen, daß die Abgabe des Bogens erst nach beendetem Druck erfolgt und daß die Rollenbahn mit der seitlichen Führung weder mit dem Seitengestell der Presse noch mit den Lagern der Antriebswellen unmittelbar verbunden wird.

Das **Spießen** der Maschine ist für mich nur eine Folge des zu schnellen Ganges der Presse. Bei langsamem Gang gibt es keine oder sehr wenig Spieße; diese Erfahrung ist alt. Daß die Erscheinung des Spießens durch ungenaues Ausschließen durch den Setzer, der z. B. die Ausgangszeilen mit Quadraten ebenso stramm im Winkelhaken hält wie die nur Buchstaben enthaltenden

Zeilen, und durch nicht rechtwinkligen Fuß der Klisches usw. verstärkt wird, ist ebenso bekannt. Abhilfe schafft aber nicht die Verbesserung dieser Fehler, auch Gummiregletten, magnetische Fundamente, Festleimen usw. helfen nicht. Schuld hat ebenso nicht der Untergrund der Maschine. Selbst eine Maschine mit feststehendem Satzbett und darüberrollendem Druckzylinder wird ungefähr dieselben Spieße bringen wie die gewöhnliche Bauart der Presse. Ich suche den Grund in einer anderen Richtung. Ich habe es Ungläubigen gegenüber immer vorgemacht, wie die Spieße entstehen: auf einer Schließplatte stellte ich locker geschlossenen Satz auf, legte darauf ein Klopfholz und bearbeitete dieses in übermäßiger Weise – die Spieße waren da. Jeder Stereotypeur wird gelegentlich auch die Beobachtung gemacht haben. Ich meine, lediglich durch dieses Klopfen, diese Erschütterung der Form müssen die nicht vom Klopfholz niedergehaltenen Formteile hochkommen. Hierfür ist auch die Erfahrung aller Drucker vorhanden, daß nämlich auf großen Maschinen seltener Spieße auftreten. Einmal laufen diese Maschinen nicht so schnell und zweitens klopfen sie die Form nicht so hart. Das ist so zu erklären. Jeder Druck bringt eine Spannung zwischen Zylinder und Satzbett hervor; diese Spannung ist gering bei feinen Linien, dünnen Schriften, überhaupt sogenannten leichten Formteilen, sie wächst bei fetten und großen Schriften und dunkel druckenden Klischeteilen. Beim Tiegeldruck erfolgt diese Spannung für jeden Druck nur einmal, und zwar in entsprechender Größe und Zeitdauer. Beim Druckzylinder wechselt diese Spannung fortwährend sowohl der Stärke als der Zeitdauer nach, je nach dem gerade getroffenen Formteil. Wenn die Maschine auch noch so fest gebaut ist, immer werden die einzelnen Teile zwischen Druckzylinder, Druckzylinderlager, Seitenwand, Untergestell, Rollen, Satzbett und Form sich etwas dehnen und wieder zurückgehen. Diese mehr oder weniger elastische Spannung ist nichts als eine Lageveränderung einzelner Massenteile von der Druckform weg und gegen die Druckform zurück und durchaus mit einem Klopfen der Form zu vergleichen. Je kleiner die Maschine ist, desto kleiner ist nach unserer jetzigen Bauart im Durchmesser der Druckzylinder, desto schmaler ist die Berührungsstelle mit der Form. Belastung und Entlastung der bei der Spannung beanspruchten Maschinenteile werden nun bei kleinem Druckzylinder bedeutend häufiger eintreten, als wenn ein großer Druckzylinder über die Form geht; bei letzterem ist die Berührungsstelle erheblich breiter; dadurch wird viel weniger eine volle Entlastung eintreten, weil ja der Druckzylinder nicht mehr von Zeile zu Zeile druckt wie der kleinere Druckzylinder, sondern von Satzgruppe zu Gruppe. Die Unterschiede der einzelnen Spannungsgrößen werden kleiner. Der große Druckzylinder klopft nicht so stark, d. h. nicht in so oft und so stark wechselnden Schlägen, er geht mehr glatt über die Form, infolgedessen bleiben die Spieße fort. Da es sich nach diesen Erfahrungen als unmöglich erwiesen hat, auf den kleinen Maschinen schwerere Formen mit höherer Stundenleistung zu drucken, auch die Zurichtung bedeutend leichter ist beim dicken Druckzylinder, werden alle mehr Druck nötig machenden Formen in größere Maschinen genommen. Das ist überall Brauch geworden, meist ohne daß die wahren Gründe erkannt wurden. Aus diesem Brauch schließt heute noch der Maschinenbauer, daß kleine Illustrationsdruckmaschinen nicht nötig sind, „weil sie der Buchdrucker ja doch nicht benutzt". Das ist ein arger Trugschluß; denn hätten wir Buchdrucker leistungsfähige kleine Illustrationsdruckmaschinen, dann brauchten wir nicht kleine Formen in großen Maschinen zu drucken.

Ich kam somit dazu, weiter zu verlangen,

daß die Schnellpressen unter Beibehaltung des Satzbettweges mit einem erheblich größeren

Druckzylinder als seither zu versehen sind, damit es möglich wird, auch kleinere Pressen zu bauen, die das leisten, was wir brauchen, und zwar nicht in Ausnahmefällen, sondern in der Hand des Durchschnittsdruckes.

Ich halte den entgegengesetzten Weg: die Maschinen immer kürzer zu bauen, weil dann für sie die Forderung, als „Schnelläufer" zu gelten, erfüllt wird, für uns Buchdrucker als verhängnisvoll. Schließlich sollen wir noch glauben, es ließe sich besser mit 3 als mit 4 Auftragwalzen drucken. Solche Konstruktionen, wie die „Chromo" von Hamm, bei der der Druckzylinder zwei Umdrehungen für jeden Druck macht, die angekündigte Johnsche Bauart mit gleichfalls zweimaliger Druckzylinderumdrehung und die Winklerpresse, bei welcher der Druckzylinder etwa 1⅓ Umdrehung für jeden Druck macht, sind für uns nur in ganz großen Formaten brauchbar. Die Bauarten versagen in kleinem Format vollkommen, noch mehr als bei der alten Presse, wo der Druckzylinder eine Umdrehung macht, also Zylinderumfang und Satzbettweg gleich sind. Für kleinere Formate würde der Druckzylinder so gering im Durchmesser werden, daß wohl kein Buchdrucker seine Schrift und seine Klisches dazu hergeben würde, darin verdorben zu werden. Auch noch so klobig verstärkte Pressenteile würden die Fehler des kleinen Druckzylinders nicht ausgleichen.

Es ist bedauerlich, daß der Bau der Eintourenpressen nicht weiter verfolgt worden ist; vielleicht wird später die Presse noch einmal eine Rolle spielen, wenn die Ansprüche weiter gewachsen sind als es jetzt der Fall ist.

Für ein Papierformat 54/80 cm für Illustrationsdruck und 60/80 cm für Akzidenzdruck verlange ich einen Druckzylinder von etwa 53 cm Durchmesser, wobei die Länge der Presse mit Einlege- und Auslegeapparat 2,80 m beträgt. Weder das Farbwerk noch der Druckzylinder soll vom Satzbett aus angetrieben werden.

Durch die Anwendung der Laufschienen sollte eigentlich dasselbe Ziel, die Differenz der einzelnen Spannungen beim Druck herabzusetzen, erreicht werden können. Leider ist das nur bei wenigen Fabrikaten der Fall.

Nimmt man als Zweck der Laufschienen an, von vornherein schon eine Spannung zwischen Druckzylinder und Satzbett zu erhalten, so daß der Druck nur eine Zusatzbelastung ergibt, dann erfüllen die Laufschienen zur Hauptsache nur dieselbe Aufgabe, wie sie die unteren Lagerschalen haben, nämlich die Achse des Druckzylinders an die für die Druckausübung allein maßgebenden oberen Lagerschalen zu drücken; darüber hinaus wird auch etwas von dem Spielraum an den unvermeidlichen Verbindungsstellen unschädlich gemacht. Schon diese Aufgabe können die Laufschienen, wie sie meist angebracht sind, nicht oder nur ungenügend erfüllen. Es ist nur bei wenigen Pressen möglich, sie so stark drücken zu lassen, um in der gewünschten Weise zu wirken. Schon bei geringer Belastung wird das Satzbett verbogen, so daß in der Mitte der Form der Druck erheblich stärker wird. Solche Laufschienen sind unnütz und sollten lieber fortbleiben. Wenn die Laufschienen nicht gebrauchsfähig sind, dann ist deren Anbringung nur Täuschung. Seit über 30 Jahre streite ich mich über den Zweck der Laufschienen; ich habe eben nie anerkennen können, daß mit ihnen bei der gebräuchlichen Anwendung das Ziel erreicht würde. Wer der Meinung ist, die Laufringe sollen nicht fest aufdrücken auf die Laufschienen und es müsse „ein dünnes Papierblatt sich noch eben zwischen ihnen hervorziehen lassen", von dem möchte ich gern einmal hören, wozu ihm die Laufschienen eigentlich dienen

sollen. Auch solchen Beratern, die da meinen, es müßte eine „gewisse Elastizität doch noch vorhanden sein", kann ich nicht zustimmen; ich verlange möglichst unnachgiebige Lagerung von Satzbett und Zylinder. Ob dann die Folge davon die ist, daß wieder mehr der dickere Aufzug von 1½—2 mm zu bevorzugen ist, ist eine weitere Frage, die vielleicht schon heute bejaht werden muß.

Das Untergestell der Schnellpresse muß so stark sein, daß keinerlei bei der Zurichtung merkbare Durchbiegungen stattfinden. Als ich vor 25 Jahren bei Bestellung einer Schnellpresse mit Rollenbewegung verlangte, daß der Querbalken unter dem Druckzylinder unbedingt aus einem Stück gegossen und oberhalb der Karrenzugstange geschlossen sein müsse, fand ich nirgendein Entgegenkommen. Mein Hinweis, daß die Erfahrungen beim Autotypiedruck diese Forderung als selbstverständlich und leicht erfüllbar erscheinen ließen, wurde ungläubig angehört. Es hieß, die Maschinen, „wie wir sie bauen", sind so stark usw. Heute ist es nicht anders geworden, die Erfahrungen des Buchdruckers finden leider selten Beachtung. Ich halte eine Unterstützung der Rollenbahn über die ganze Breite mit einem vollen Hochkant für nötig; wenn der Antrieb der Presse innerhalb der einen Hälfte des Gestelles untergebracht wird, ist es nicht notwendig, das Hochkant zu durchbrechen. Das Hochkant darf nur mit den Seitenwänden, nicht mit einer Fußplatte verbunden werden.

Die Anbringung von mehr und breiteren Rollenbahnen als Unterstützung des Satzbettes ist lediglich eine Kostenfrage. Wer aber Zweitourenmaschinen kaufen kann, der sollte auch die Kostenfrage bei Bestellung einer anderen Maschine nicht allein maßgebend sein lassen. Dann werden die Fabriken sich auch darauf einlassen, breitere Rollenbahnen zu liefern. Maschinen mit nur zwei schmalen Rollenbahnen kommen für Bilderdruck überhaupt nicht in Frage. Bei vier Bahnen sollten die äußeren beiden unter den Laufschienen liegen. Ich habe für meine Maschine nur eine Rollenbahn vorgesehen, so breit wie das Satzbett. Das ist wohl teurer, aber ich verspreche mir auch davon den Nutzen; das Satzbett kann nunmehr im Gewicht verringert werden, da die Querrippen zur Verhinderung der Durchbiegung in dieser Richtung fortfallen. Die Verstärkung der Zurichtung in der Mitte der Form wird nicht mehr nötig sein, da das Satzbett nun kaum noch einer Durchbiegung in der Mitte unterliegt; einer der schlimmsten Fehler wird damit ausgeschaltet.

Die Laufringe und Laufschienen sollen breiter gemacht werden, für das Format 54/80 cm z. B. mindestens je 40 mm breit. Ich habe es nie für richtig gehalten, Laufringe und Laufschienen hart, Eisen auf Eisen, gehen zu lassen; ich habe bei allen Maschinen gleich in der Fabrik die Anbringung von Lederriemen angeordnet; das geschah gegen die Meinung der Fabrik, welche den Riemen verwarf. Ich habe eben den von den Zweitourenmaschinen vererbten Laufschienen nicht als Hauptaufgabe zugewiesen, die Spannung von vornherein zwischen Druckzylinder und Satzbett zu bringen, sondern angenommen, daß ein Lederriemen bei den jetzigen Maschinen notwendig ist, um das Lockerwerden der Laufschienen bei der Pressung gegen die Laufringe, wie es bei größeren Klischees immer eintritt, unschädlich zu machen. Es wird allgemein wohl behauptet, die Pressen seien so stark gebaut, daß ein solches Abgehen von den Laufschienen nicht vorkäme. Wer aber mal eine größere Form mit Autotypien und vielleicht sogar für Mattkunstdruckpapier zugerichtet hat, wird die Behauptung mit einem Lächeln abtun. Der Autotypiedruck erfordert so gewaltig mehr Kraft, daß die Laufschienen gar nicht so sehr belastet werden können, es muß ein Verbindungsglied vorhanden sein, das die Fehler in erträglichen Grenzen hält — das Leder. Jede Anwendung von Laufschienen bedeutet bei

der Art unserer Zurichtung einen Kompromiß; die Laufschienen unnötig zu machen, ist daher das erstrebenswerte Ziel. Es wird nie gelingen, Laufschienen und Aufzug genau passend zu machen, immer wird eine Differenz der beiden Abrollstrecken vorhanden sein. Der dickere Druckzylinder wird auf dem Wege zum Ziel schon als eine erhebliche Verbesserung gelten können. Ich beanspruche nur, dieser Erkenntnis entsprechend, heute einen gegen früher viel größeren Druck auf die Laufschienen. Das von einzelnen Druckern angewendete Holz als Laufschienenmaterial könnte vielleicht durch Vulkanfibre ersetzt werden.

Das Leder soll als Bremsmittel wirken und das Rutschen des Druckzylinders auf der Form verhindern. Wir müssen mit Ungenauigkeiten der Stellung und der eintretenden Abnutzung der Maschine rechnen. Das Leder bedeutet hier also nur ein Abhilfemittel für Fehler, denen wir noch nicht anders begegnen können. Wer seine Laufschienen aber mit Öl versieht, darf sich nicht wundern, daß sie dann bald selbst die glänzenden Zahnstreifen zeigen. Mein Ziel ist, die Laufschienen so breit zu nehmen und so fest aufdrücken zu lassen, daß die auftretende Lockerung zwischen ihnen und den Laufringen nicht mehr schadet und durch sie während des Druckes allein die Führung des Druckzylinders erreicht wird, soweit die Druckform das nicht kann.

Dann muß ein Spielraum vorhanden sein, in dem sich der wie gesagt fast immer ungenaue Aufzug des Druckzylinders auswirken kann, ohne nachteilige Folgen zu bringen. Der Druckzylinder soll nach Erreichung des Druckanfangs in den Zähnen lose laufen, d. h. die Zähne sollen nicht mehr das Satzbett und den Zylinder vortreiben, sondern nur einen dieser beiden Maschinenteile, der gewissermaßen nur voreilt und den andern durch Reibung mitnimmt — eben durch das Leder und soweit der Druck stärker ist, mit der Druckform selbst.

Aber der Buchdrucker muß verlangen, daß sich die Abwicklung des Druckzylinders dem immer ungenauen Aufzug anpaßt. Es ist also nicht genug, daß der Druckzylinder in der Höhe verstellbar ist oder das Satzbett und daß Laufschienen vorhanden sind;

> es müssen auch die Laufringe vergrößert werden können und das Maß für diese Vergrößerung muß leicht an der Maschine abgelesen werden können.

Allein dadurch ist die gewünschte Anpassung möglich; der umgekehrte Weg hat sich als nicht gangbar erwiesen. Es sollen daher die Lederriemen nicht auf den Laufschienen des Satzbettes, sondern auf den Laufringen des Druckzylinders angebracht werden; sie liegen in den Laufringen, das Eisen der breiteren Laufringe verhindert so das sonst unweigerlich eintretende seitliche Ausweichen der Riemen beim Druck. Unter dem Leder befindet sich ein etwa 1 mm starkes Stahlband, das nunmehr mit zähen Kartonstreifen nach Bedarf zu unterlegen ist. Die auszugleichenden Differenzen sind gering, selten wird es sich um mehr als 1—3 mm in der Länge des Druckes gemessen handeln. Die ungefähr passende Aufzugstärke für Bilderdruck wird dem Drucker bald bekannt sein aus seinen größeren Auflagen. Läßt es sich nun nicht umgehen, den Aufzug stärker zu machen, was nur zu häufig eintritt, dann legt man auch einen dünnen oder dickeren Streifen unter das Stahlband der Laufringe. Gleichzeitig hebt man den Druckzylinder, was durch Drehen einer Spindel, die mit beiden Druckzylinderlagern in Verbindung steht, mit einem Griff geschieht. Der Abdruck wird nunmehr trotz des dickeren Aufzuges die normale Länge aufweisen, soweit man das überall durch einfaches Nebeneinanderhalten von Abdruck und Form feststellen kann. Beim Druckanfang stehen die

Zähne der Räder, welche Satzbett und Druckzylinder antreiben, eng; die kurze Registerzahnstange hat dafür gesorgt, daß der Druckanfang immer an derselben Stelle sich befindet. Nach Verlassen der Registerzahnstange rollt nun aber der Druckzylinder ungehindert von den sonst antreibenden Zähnen auf den Laufschienen. Sind sowohl der Aufzug als auch die Laufringe von normaler Stärke, dann werden am Druckende die Zähne und die dort eingeschlagenen Teilstriche am Satzbett und Druckzylinder genau zusammentreffen. Anders bei dickerem Aufzug und dickeren Laufringen; der Druckzylinder hat an seinen Laufringen einen etwas längeren Weg; das Zahnrad am Druckzylinder erhält aber nur für den normalen, kürzeren Weg den Antrieb; die Zähne werden also während des Druckes sich etwas verschieben — es ist notwendig, dem Druckzylinder diesen geringen Spielraum zu gewähren, um ohne Zahnstreifen drucken zu können. Das soll zur Hauptsache schon durch die Anordnung des Antriebes,

> nicht durch direkten Zahneingriff vom Satzbett an den Druckzylinder, sondern durch Zwischenzahnräder erreicht werden, wenn noch nötig auch durch etwas schwächere Zähne an der Stelle, welche dem Druck entspricht.

Der Stoß nach beendetem Druck, wo die Zähne wieder zum normalen Eingriff kommen, ist gering, läßt sich auch vorteilhaft verteilen durch die Stellung der Registerzahnstange.

Beim Zurichten größerer Bilderformen war es seither kaum zu umgehen, daß der Druckzylinder gesenkt wurde, um einen Abdruck auf dem noch schwachen Aufzug zu erhalten als Anhalt für die aufzubringenden Ausschnitte. Durch dieses ohnehin umständliche Verstellen war es natürlich schwer, die richtige Stellung wieder zu gewinnen. Ein anderer Drucker konnte an solchen Maschinen nicht ohne weiteres fortarbeiten, weil er erst die richtige Stellung suchen mußte, wenn ihm nicht der seitherige Drucker helfend zur Seite stand. Mit dem Rat, nach der vorgeschriebenen Aufzugstärke, nach den Teilkreisen in den Zahnkämmen und Zahnrädern und nach der Länge des Abdruckes sich zu richten, ist, obwohl er uns immer wieder empfohlen wird, nichts anzufangen; die Frage, ob ich einen Bogen mehr oder weniger nehmen muß, läßt sich damit nicht lösen. Die Angabe auf dem Schild „Aufzug 1 mm" ist unzutreffend; sie bei den jetzigen Pressen einzuhalten, ist überhaupt nicht möglich. Wollte man immer mit dem vorgeschriebenen, angeblich richtigen Aufzug drucken, so käme man aus dem Verstellen des Druckzylinders und der Zahnkämme nicht heraus. Ein bestimmtes Maß für den richtigen Aufzug gibt es gar nicht; es kann auch nicht eingeführt werden. Ein sogenannter harter Aufzug muß dünner sein als der sogenannte weiche, um als richtig zu gelten. Der Aufzug, der für eine bestimmte Gruppe von Arbeiten einen einwandfreien Druck liefert, ist für andere Arbeiten bei der jetzigen Bauart der Pressen gar nicht zu verwenden; je nach der Druckstärke ist sogar ein und derselbe Aufzug richtig und falsch. Ich habe aus diesen Gründen die Schildangaben an den Pressen immer für mindestens überflüssig gehalten. Die Forderung, den Druckzylinder nicht zu verstellen, ist ganz unberechtigt gewesen; sie gründete sich auf der falschen Voraussetzung, daß man mit derselben Druckzylinderstellung schwere und leichte Formen drucken könnte. Auf einer Schnellpresse der jetzigen Bauart, auf welcher z. B. zur Hauptsache Formulare, also leichtere Formen gedruckt werden bei Benutzung des vorgeschriebenen Aufzuges, was doch wohl so sein soll, kann überhaupt eine schwere Form nicht gedruckt werden. Das sind eben gerade die Fälle, wo es heißt, die Maschine hat Zahnstreifen oder sie schmitzt. Der Druckzylinder soll nicht verstellt werden — wie

soll der Drucker aus dieser Klemme herauskommen? Will er ohne diese Übelstände drucken, dann muß er eben den Druckzylinder und die Zahnkämme am Satzbett tiefer stellen. Wird die Maschine so benutzt oder ist sie von vornherein so gestellt worden, dann rollt der Druckzylinder bei leichteren Formen und demnach schwächerem Aufzug nicht glatt über die Form; er schleift alle Schrift ab und der Buchdrucker soll sich diese doch wohl ganz überflüssige Abnützung seiner Schriften und Klischees jahrein und jahraus gefallen lassen? Das Aushilfsmittel, auf den Maschinen immer etwa gleich schwere Formen zu drucken, kann nur für größere Druckereien Geltung haben; damit geht man dem Übel nicht aus dem Wege, man beseitigt es aber nicht. Dieser alte Krebsschaden muß endlich beseitigt werden.

Ich fordere daher für den Druckzylinder nicht

eine feste Lagerung, sondern im Gegenteil eine bequem und sicher zu handhabende Verstellvorrichtung, bei der mit einem Griff beide Lager verschoben werden und einen Teilkreis für den Stellhebel, wodurch ohne weiteres der gewünschte Stand zu finden ist.

Da die Laufschienen am Satzbett niedriger gemacht werden müssen, wenn der Druckzylinder für den Druck auf den noch schwachen Aufzug beim Zurichten heruntergedrückt wird, soll der Stellhebel zur Sicherung den Motor dann ausschalten, wenn die tiefere Stellung erreicht wird; dann können die Abzüge nur durch Drehung des Schwungrades mit der Hand gemacht werden und der Drucker wird dadurch schon an das für diesen Ausnahmefall nötig werdende Niedrigerstellen der Laufschienen für die wenigen Abzüge beim Zurichten erinnert. Stellschrauben an den Druckzylinderlagern fallen fort. Die untere Lagerschale wird durch Federn nach oben gedrückt, über der oberen Lagerschale liegt ein schwach elliptischer Stahlbolzen, der bei Drehung die geringe Verstellung hervorruft. Nur so ist es möglich, die heute nachgerade unabweisbare Forderung zu erfüllen,

sowohl leichte als auch schwere Formen mit annähernd demselben Aufzug zu drucken, so daß farbige Paßformen von verschiedener Druckstärke und Drei- und Vierfarbendrucke keine Schwierigkeiten mehr bereiten wie seither, wo umständliche Druckzylinderverstellungen nötig waren, um am Druckende das gewünschte gute Passen zu erzielen,

und wobei fast regelmäßig der gute Zahneingriff zwischen Satzbett und Druckzylinder verloren ging. Das kommt bei der neuen Anordnung nicht in Frage, da ein solcher direkter Zahneingriff nicht mehr vorhanden ist, auch das den Druckzylinder antreibende Zahnrad bei einer Verstellung des Druckzylinders ohne weiteres sich mit verstellt, wenn es nicht schon durch seitliche Anordnung diese Verstellung unnötig macht. Die Vorteile der beliebigen Druckverstellung, wie sie bei unseren besseren Tiegeldruckpressen längst vorhanden sind und erheblicher Schonung der Schrift, kommen damit dem Drucker an der Schnellpresse auch zugute. — Ob dem ein Aufatmen folgen wird?

2. Farbwerk

Als ich in den Jahren 1880—82 meine ersten Zeichnungen mit Kreide und Schabmesser auf dem Angerer & Göschlschen schraffierten Papier gemacht hatte und dann von den hiernach angefertigten Ätzungen zu drucken begann, trat bei mir der Wunsch nach einem besseren Farbwerk auf. Im folgenden Jahr, als ich auf der Schule in Salzburg wie jeder für sich heimlicherweise die ersten Versuche mit dem Kopieren durch Rasterfolien gemacht hatte, und in der elterlichen Druckerei

die ersten größeren Platten von Autotypien in die Maschine genommen wurden, war aus dem Wunsche eine Forderung geworden. Im Laufe der Jahre trat diese immer wieder auf. Der erste Versuch war eine stärkere Farbverteilung durch mehr Walzen; nach jahrelangem Gebrauch kam eine andere Maschine, und zwar mit vier statt zwei Auftragwalzen. Bei ihr konnte ich aber auch nur mit 3½ Walzen drucken, denn frische Farbe bekam die vorderste Walze zum zweiten Aufwalzen nicht; sie kehrte fast auf der ersten Zeile um und mußte bei jeder Korrektur aus der Maschine genommen werden.

Meine Tätigkeit in größeren Druckereien, namentlich bei Wohlfeld, Magdeburg, wo damals noch ausschließlich Augsburger Maschinen in Gebrauch waren, zwang mich dazu, meine Maschinenpläne für eine bessere Bauart weiter auszuarbeiten. Ich fand aber schießlich keine Unterstützung; mit einer Anerkennung meines Strebens mußte ich zufrieden sein. Die Pläne blieben liegen; nur den Anlegeapparat konnte ich mir damals von den Ersparnissen meines Lohnes bauen. Er läuft heute noch. Später hatte ich eine eigene Druckerei eingerichtet und mußte mich dabei naturgemäß nach der Decke strecken. Eine Maschine, wie ich sie wünschte, gab es nicht; bauen lassen konnte ich sie auch nicht; ich mußte das nehmen, was angeboten wurde. Eine große Vierwalzenmaschine konnte ich nicht aufstellen, ich wurde auch durch die damit gemachten Erfahrungen nicht dazu ermutigt. So blieb es bei der ohnehin so gelobten Dreiwalzenmaschine, die ich zu meinem auf dem Hausboden rostenden Anlegeapparat passend bestellte. Da ich aber längst wußte, daß die Anforderungen daran nicht sehr hoch gehen durften, wählte ich einen Mittelweg. Ich glaubte wenigstens etwas damit zu erreichen: die neue Maschine wurde zum Doppeltaufwalzen eingerichtet. Ich wollte schwerere Formen mit viel Autotypien damit bewältigen. Bei meiner ersten Maschine mit zwei Auftragwalzen hatte ich schon verschiedene Auflagen von solchen Formen durch Tretvorrichtung vor und zurück zweimal aufgewalzt und gedruckt so gut und schlecht es ging. Es war Quälerei. Das sollte nun besser werden. Aber merkwürdig, die Einrichtung war tadellos – solange ich sie eigentlich noch nicht nötig hatte. Sobald aber mehr Farbe genommen werden mußte, weil die Form sie verbrauchte, also gerade dann, wenn ich die Einrichtung nutzen wollte – versagte sie. Es zeigte sich, daß die Maschine nicht die nötige Menge verriebener Farbe zur Form bringen konnte, daß das Doppeltaufwalzen daher hier zwecklos war und keine Besserung bringen konnte. Da wurde der alte Plan wieder aufgenommen und

> das Farbwerk geteilt in ein Verreibwerk und ein Auftragwalzenwerk, die durch zwei Leckwalzen zeitweilig verbunden und getrennt sind.

Die Farbe aus dem Farbkasten soll also keine Gelegenheit haben, an die Auftragwalzen, ohne gehörig verrieben und verteilt zu sein, zu gelangen. Der dicke Farbstreifen auf der Leckwalze durfte nicht mehr auf die Form kommen. Dabei lege ich weniger Wert auf die seitliche Verreibung, viel mehr auf die Verteilung durch den verschiedenen Umfang der Reibwalzen und ihrer Reiter; die dünnen Massewalzen verwerfe ich ganz, weil man die Erfahrung immer wieder macht, daß gerade sie zuerst bei heißem Wetter weich werden und verderben. Ich nehme wohl zweierlei Umfänge, aber nur dicke Walzen, z. B. nur 70 und 80 mm Durchmesser und verlange auch, daß

> alle Walzen als Auftragwalzen, als Reibwalzen und als Leckwalzen dienen können.

Das Verreibwerk statte ich mit nur einem Zylinder aus und lege möglichst viel Massewalzen daran.

Die aus der üblen Erfahrung gezogene Lehre war die, daß der Vorrat an verriebener Farbe unbedingt größer sein muß, als die Fläche des Auftragwalzenwerks trägt, also die vier Auftragwalzen mit ihren zwei Reibzylindern. Wollte ich als Verbindung zwischen Verreibwerk und Auftragwalzenwerk nur eine Leckwalze verwenden, so würde das wieder zwecklos sein, da ja die eine Walze gar nicht in der Lage ist, die für einen Bogen nötige Farbmenge in einer dünnen Schicht zu tragen; die Schicht wäre zu dick, dadurch der Erfolg vereitelt; auch zwei Leckwalzen sind nicht genug. Ich nehme daher einmal die beiden Leckwalzen ebenso groß, 80 mm im Durchmesser, wie andere Walzen und lege an beide einen dicken Stahlreiber, so daß diese vier Walzen frische Farbe nach unten bringen.

Infolge einer solchen Trennung des Farbwerks ist es möglich, das Verreibwerk von dem Antrieb durch die Zahnstange am Satzbett fortzunehmen und nicht mehr vor- und rückwärts, sondern von der Schwungradwelle aus angetrieben, ständig und gleichmäßig in einer Richtung laufen zu lassen. Die schwerste seitliche Belastung des Satzbettes rührt von dem Farbwerk her, wie ich schon im ersten Teil ausgeführt habe. Ursprünglich war ich mit dieser Anordnung zufrieden; es wurden vom Satzbett nur noch die vier Auftragwalzen und ihre beiden Reibzylinder angetrieben. Später habe ich auch diesen Antrieb beseitigt, belaste also das Satzbett überhaupt nicht mehr. Das Auftragwalzenwerk wird von dem Hauptantriebsrad aus, welches durch je ein Zwischenrad das Satzbett und den Druckzylinder in Bewegung setzt, angetrieben. Die Farbzufuhr vom Farbkasten aus ist insoweit verbessert worden, als der Farbstreifen selbst erheblich breiter genommen wird, bei großen Formen bis zum vollen Umfang der Leckwalze = 25 cm. Dadurch wird von vornherein einer Überlastung des Farbwerks durch einen zu dicken Farbstreifen vorgebeugt. Der breitere Streifen ist naturgemäß dünner als der frühere schmale Streifen. Diese Farbmenge wird durch viermalige Umdrehung des großen Farbzylinders fortgesetzt weiter verrieben und zur dünnsten Schicht verteilt; erst dann gehen die beiden Leckwalzen mit ihren Stahlreibern nach unten und sättigen die durch das erste Einfärben der Form farbarm gewordenen Auftragwalzen mit frischer Farbe.

Alle Walzen sind gleich lang, oder besser gesagt: gleich kurz. Sie haben neben der Walzenmasse ganz kurze Lagerzapfen, nicht mehr lange Spindelenden. Gerade Walzen, d. h. solche, die noch nicht durch Hinfallenlassen verbogene Spindeln haben, gibt es fast nicht; es dauert gar nicht lange, und die von der Fabrik gut abgedrehten Spindeln sind irgendwie verbogen, weil es nicht ausbleibt, daß die Walzen gelegentlich hinfallen oder aufschlagen. Ein Richten der Walzen ist selten von Erfolg; ein Neugießen bringt keine Besserung hervor, da nach altem Brauch immer noch die Zentriersterne dicht an die eigentliche Walze bzw. das Holz gesetzt werden, nicht aber dahin, wo die Walze ihren Lagerzapfen hat. Die versuchsweise in Gebrauch genommenen, auf meine Bestellung besonders angefertigten Gießhülsen, bei denen die Lagerstellen des Zapfens der Spindel durch die Zentriersterne umschlossen wurden, halfen wohl etwas über die Schwierigkeit hinweg, trafen aber nicht den Kern der Sache; im Gebrauch wurden die Walzen dann doch verbogen; es kann nicht nach jedem Hinfallenlassen neu gegossen werden — das Verbiegen muß verhindert werden. Wenn Walzen hinfallen, schlagen sie regelmäßig auf die langen Spindeln und diese werden verbogen, weil sie eben die schwächste Stelle an der Walze sind. Ich sagte mir schließlich: wenn keine langen Spindelenden vorhanden sind, dann können sie auch nicht mehr verbogen werden und —

ließ sie fort. Es geht auch so. Wenn nun die Walze hinfällt, fällt sie auf die Masse; das mildert den Stoß und ein Verbiegen des eigentlichen Walzenkörpers, des Stahlrohrs, ist nicht zu befürchten. Die Zentriersterne liegen unmittelbar an der Laufstelle des Zapfens oder als Dorn in dem erweiterten Körnerloch. Nun bietet es keine Schwierigkeit mehr, Autotypien mit niedrigen Facetten auf Eisenfuß zu drucken wie vorher, wo das kaum möglich war, weil immer irgendeine Walze schlug, d. h. nicht mehr genau rund lief.

Ferner ergibt sich als Folge davon, daß die seither verwendeten kleinen Zahnräder zum Antriebe der Reibzylinder, die so viel Lärm gemacht haben und so stark abgenutzt wurden, fortfallen. Jetzt können

beide Reibzylinder gemeinsam mit einem größeren Zahnrad angetrieben werden,

daher ist eine feiner geteilte Zahnstange nicht mehr nötig und der Lärm hört auf. Da die langen Walzenspindeln fehlen, müssen natürlich die Lagergestelle der Auftragwalzen so weit in die Maschine hineinreichen und sie müssen so gut unterstützt sein, daß die Walzen auch bei strenger Farbe oder niedriger Temperatur keinerlei Erschütterung erleiden, wodurch ein gutes Aufwalzen unmöglich werden würde. Die Reibwalzen erhalten ähnlich wie das schon an Tiegeldruckpressen durchgeführt ist, kurze Lagerbüchsen, die in besonderen abstellbaren und herausnehmbaren Gestellen in der Maschine liegen.

Nachdem das Auftragwalzenwerk für sich angetrieben wird und nicht mehr mit dem Reibwalzenwerk zusammenhängt, läßt es sich leicht einrichten,

daß das Auftragwalzenwerk nach vorn aus der Maschine gezogen wird zur leichteren Reinigung und Stellung der Walzen;

namentlich das Reinigen von Papierfetzen, die seit Verwendung der Anlegeapparate häufiger als früher den Fortdruck stören, läßt sich dann schneller und bequemer bewerkstelligen. Es kann auch die Anordnung der Walzen ohne Rücksicht auf die sonst vorhandene Unzugänglichkeit getroffen werden, sie können erheblich enger gelegt werden. Ein weiterer Vorteil ist der, daß das Auftragwalzenwerk mit seinen eigenen Seitengestellen angehoben wird, wodurch die Form nicht mehr von den Walzen getroffen wird; man kann in dieser Stellung Farbe einlaufen lassen. Die einzelnen Auftragwalzengestelle werden nicht abgerückt in den Arbeitspausen; sie bleiben in der einmal gefundenen Stellung. Das Freistellen der Walzen geschieht durch Heben der beiden Reibzylinder. Daß bei einem Farbwerk von vier Auftragwalzen die vorderste Walze nicht benutzt werden kann, darf natürlich nicht sein. Die Rücksicht auf die angestrebte höhere Druckzahl in der Stunde darf nicht maßgebend sein, es gilt bessere Arbeit zu liefern; das Kürzermachen der Maschine muß ein Ende haben. Die Walzen sollen sämtlich gebraucht werden können; weil das seither meist nicht der Fall war, denn von zehn vorhandenen Vierwalzenmaschinen sind kaum zwei mit allen Walzen in Benutzung, verlange ich so viel Raum am Druckanfang, und bei den Dreiwalzenmaschinen ist es nicht viel anders geworden, daß das Nachbessern der Form möglich ist ohne eine Walze aus der Maschine zu nehmen, daß förmlich Raum für eine fünfte Walze ist.

Für diese Verlängerung des Satzbettweges sprechen zwei weitere Gründe; einmal wird dann die vorderste Walze von ihrem Reibzylinder die gewünschte frische Farbe erhalten und dann wird auch der Raum zwischen Druckende und dem Stillstandspunkt des Druckzylinders bzw. dem Um-

kehrpunkt des Satzbettes vergrößert; das Druckende kommt somit mehr aus dem absteigenden Teil des Diagrammes der Geschwindigkeit, aus dem zu langsamen Gang heraus. Darauf werde ich im nächsten Teil dieses Aufsatzes noch ausführlich zurückkommen.

Die Auftragwalzen haben nicht denselben, sondern zweierlei Durchmesser, z. B. 70 und 80 mm. Durch diese im Steindruck erprobte Anordnung wird ein erheblich besseres Einwalzen der Form erreicht; Stellen, die bei dem Abrollen über die Form keine Farbe an diese abgegeben haben, treffen beim weiteren Abrollen auf andere Formteile und legen hier dann mehr Farbe hin, als die daneben liegenden Walzenstellen; dadurch ergibt sich beim Tonplattendruck der krasse Fall des dunklen Fleckes auf der Platte, wenn in ihrem zuerst berührten Teil ausgesparte Stellen vorhanden sind. Würden alle vier Walzen denselben Umfang haben, dann würden sie alle den dunklen Fleck an einer Stelle machen; sind zweierlei Walzenumfänge vorhanden, dann ergibt sich eine Zweiteilung des dunklen Fleckes, er ist nicht mehr so stark sichtbar. Noch weiter ließe sich das verbessern durch Anwendung von drei oder gar vier verschiedenen Walzengrößen; das führt aber zu Unbequemlichkeiten in der Walzenbeschaffung und im Bereithalten zum Auswechseln. Ich habe einen anderen Weg gesucht:

> alle Auftragwalzen werden nach dem ersten Einfärben der Form um einige Zentimeter vorwärts verschoben, so daß sie bei dem zweiten Einfärben an eine andere Stelle treffen.

Der absteigende Teil des Geschwindigkeitsdiagrammes der Walzenbewegung ist also nach Beendigung des Druckes ein anders geformter; die Geschwindigkeit bleibt noch eine Zeit die höhere und fällt dann steiler ab als beim Satzbett dies der Fall ist. Bei der seitherigen Bauart würde das unmöglich sein, einmal wegen der überhaupt nicht zur Verfügung stehenden Strecke vom Einwalzen der vordersten Zeile bis zum Rückkehrpunkt, die nach der neuen Anordnung mindestens 10 cm beträgt, und dann auch wegen der nicht zur Verfügung stehenden Zeit. Der neue Antrieb der Maschine gibt auch hierfür die nötige Zeit, weil vorn und hinten das Satzbett langsamer läuft als seither.

Die Frage, ob große oder kleine Auftragwalzen besser sind, halte ich für gleichgültig bezüglich des Erfolges. Die großen Walzen haben scheinbar den Vorteil der längeren Aufwalzstrecke ohne frische Farbe dafür nötig zu haben; aber sie können doch nicht mit einer Umdrehung über die ganze Form rollen, und die Zuführung frischer Farbe und die Farbverteilung auf ihnen ist genau ebensoviel schwieriger; dem Vorteil steht der gleich große Nachteil gegenüber.

3. Antrieb

Bekanntlich ist die Geschwindigkeit des Ganges während des Druckes bei Zweitourenpressen eine gleichmäßige; bei unseren Haltzylinderpressen ist das jedoch nicht der Fall, vielmehr ist durchweg am Druckanfang eine erheblich größere Geschwindigkeit vorhanden, die sehr stark nach dem Druckende zu abnimmt. Das ist der größte Fehler unserer Haltzylinderpressen — ihm steht als größter Vorteil das gute Register gegenüber, das trotz aller Behauptungen bei Zweitourenpressen nicht genügend ist, wenn der Durchschnittsdrucker an ihr arbeitet. Dieser Fehler der ungleichen Druckgeschwindigkeit muß zuerst beseitigt werden — ohne zu Luftpuffern zu greifen. Bei Zweitourenpressen zwingt die sonst zu große Höhe des Unterbaues dazu, das Karrenantriebsrad so klein zu halten, daß die beim Druck beanspruchten Querbalken darunter noch stark genug sind. Durch

diese geringe Größe des Antriebsrades ergeben sich aber die Stöße, so daß Luftpuffer hier unvermeidlich werden. Bei der Haltzylinderpresse liegt dieses Hindernis des zu schwachen Querbalkens nicht vor. Hier kann er in voller Höhe ausgenutzt werden.

Bei langsamem Gang wird die Farbe gut von den Walzen an die Form abgegeben und von der Form an das Papier, es gibt einen satten Druck, bei schwarzer Farbe tiefschwarzen Druck; bei schnellem Gang wird die Farbe nicht in dem ergiebigen Maße von den Walzen abgegeben und an das Papier auch nicht, es gibt einen mehr fleckig-grauen Druck. Bei gewöhnlichem Akzidenz- und Werkdruck wird der Einfluß dieser verschiedenen Geschwindigkeit kaum sichtbar; auch bei Bilderdruck ist ein Unterschied nicht jedem auffällig, er wird auch oft anderen Ursachen zur Last gelegt. Dieser Unterschied wird aber dann z. B. schon bei gewöhnlichem Schwarzdruck merkbar, wenn die Farbe strenger oder die Temperatur niedriger ist; dann rupft die Farbe auf dem Papier bei schnellem Gang, nicht bei langsamem Gang — das Papier klebt bei den Greifern auf der Form, reißt womöglich ein und wird am Druckende ganz normal bedruckt. Lediglich die schnellere Bewegung des Karrens beim Druckanfang ist schuld hieran. Mir wurden einmal in einer großen Druckerei Dreifarbendrucke vorgelegt. Je zwei gleiche Platten waren übereinander geschlossen und das Gelb war schon durchgedruckt, ohne daß etwas Besonderes bemerkt wurde. Als das Blau in der Maschine war und der Fortdruck vor sich gehen sollte, mußte er unterbleiben. Am Druckanfang ergab der Überdruck des Blau auf dem Gelb ein Hellgrün, am Druckende ein Dunkelgrün. Nach vielem Hin und Her wollte man die Auflage schon verwerfen, glaubte aber noch einen Versuch machen zu müssen; die Schuld wurde den Platten beigemessen, eine sollte dünner geätzt sein als die andere; die Platten wurden nun vertauscht und man glaubte am Ziel zu sein — es war genau so wie vorher — oben Hellgrün, unten Dunkelgrün. Der Fehler im Gelbdruck konnte nicht beseitigt werden, es war Makulatur geworden. Meine Erklärung der Sache leuchtete dann ein, und auf der Zweitourenpresse war auch ein gutes Resultat mit denselben Platten erzielt worden. Ähnlich, wenn auch nicht so kraß wie dieses Beispiel zeigt, wird es schon manchem Drucker ergangen sein. Letzten Endes heißt es dann — ganz so wie beim Gebrauch der heutigen Seitenmarken — langsam drucken, aber die Ursache ist nicht immer erkannt und wird nicht beseitigt; man geht dem Übel nur aus dem Wege durch den langsamen Gang und schiebt die Schuld auf die Farbe.

Wie wenig der Einfluß der verschiedenen Geschwindigkeit beim Druck beachtet wird, erfährt man durch die häufigen Anfragen, denen Kunstdruck- oder Chromopapierproben beiliegen, die angeblich auf derselben Seite einen Strich von verschiedener Leimung aufweisen, links soll sie weniger gut sein, weil dort der Druck rupft, als rechts. Wie ein derartiger Strich auf das Papier gebracht wird, möchte ich gern wissen. Die Vermutung liegt viel näher, daß die linke Seite beim Druck an der Greiferkante gelegen hat und daher das Rupfen der Farbe, das Abreißen des Striches bei schnellem Gang, eintrat.

Die ungleiche Geschwindigkeit beim Druck erschwert die Anwendung der passendsten Konsistenz der Farbe; man wird gezwungen, die Farbe so dünn zu wählen, daß der Druck bei der höheren Anfangsgeschwindigkeit ohne Rupfen und Abreißen der Papierfasern erfolgt. So erkläre ich mir die Erfahrung, daß im allgemeinen auf der Zweitourenpresse eine festere Farbe verdruckt werden kann als auf der Haltzylinderpresse bei gleicher Druckzahl.

Durch das Bestreben, die Dreiwalzenmaschine als Schnelläufer zu bauen, herrscht noch immer der Übelstand, daß das Druckende so weit in den langsamen Gangteil des Satzbettweges hineinreicht; der Unterschied der größten Geschwindigkeit am Druckanfang und der kleinsten am Druckende ist durch die Wahl des kürzeren Satzbettweges noch auffallender geworden. Das Gegenteil wäre anzustreben gewesen, wenigstens für Maschinen, die für bessere Drucksachen bestimmt sind.

Aus diesen Gründen kam ich dazu,

die gleichmäßige Geschwindigkeit während des Druckes auch bei unseren Maschinen mit nach dem Druck stillstehendem Druckzylinder zu verlangen.

Hierzu den Antrieb der Zweitourenpresse mit Luftpuffern zu verwenden, würde die Fehler wohl beseitigen; dem stehen aber gewichtige andere Gründe entgegen.

Das Diagramm der Geschwindigkeit des Kurbelantriebes, zu dem auch der Kreisbewegungs- und der Planetenantrieb zu rechnen sind, ist eine Sinuskurve. Die Geschwindigkeit steigt von dem Umkehrpunkt der Bewegung des Satzbettes immer mehr an bis zu einem Höchstpunkte und fällt ebenso ab. Erschwerend kommt hinzu, daß beim Kurbelantrieb der Höchstgeschwindigkeitspunkt nicht in der Mitte des Weges liegt, sondern vor der Mitte. Es sind also zwei Fehler zu beseitigen, außerdem soll der allgemeine Gang der Presse berücksichtigt werden. Die Absicht ist, von der Sinuskurve den höheren Teil fortzunehmen, also in der Mitte des Weges, wo meist der Druck erst beginnt, die Geschwindigkeit herabzusetzen. Dann muß natürlich die Geschwindigkeit an anderen Stellen hinaufgesetzt werden, wenn die Druckanzahl in der Stunde die gleiche bleiben soll. An den Umkehrpunkten der Bewegung des Satzbettes kann ich aber eine höhere Geschwindigkeit nicht gebrauchen; ich hätte sie dort lieber noch geringer, um die Massenwuchtstöße dadurch verkleinern zu können. Ich lege die höhere Geschwindigkeit daher zwischen Mitte und Anfang und zwischen Mitte und Ende des Weges. Erreicht wurde dieses Ziel durch Anwendung eines auf dem Kurbelrade sich viermal abrollenden Zahnrades und Antrieb der Welle dieses Zahnrades durch ein elliptisches Räderpaar oder, da die Herstellung dieser Räder noch nicht automatisch möglich ist, durch eine Kreisschleife mit versetzter Welle. Bei jeder Umdrehung dieser Kreisschleife wird eine Beschleunigung und eine Verlangsamung des Ganges für das kleine Zahnrad bewirkt, was sich auf das Kurbelrad überträgt. Dadurch wird der Gang der Kurbel und des Satzbettes so beeinflußt, daß letzteres erst langsam, dann schneller und in der Mitte wieder langsamer, dann schneller und am Ende des Weges wieder langsam ausfällt. Mit Rücksicht auf den größeren Hub in der Mitte des Weges wird im Ganzen das Diagramm dann in der Mitte eine längere Strecke einer geraden Linie angenähert. Die noch vorhandene einseitige Lagerung der höheren Geschwindigkeit wird bei Antrieb des Satzbettes durch ein mit Zugstange bewegtes Wagenrad für sich gebessert durch exzentrischen Angriff der Zugstange unter dem Mittelpunkt am Wagenrade. Dazu wird durch die Kreisschleife absichtlich eine zu große Verlangsamung und Beschleunigung hervorgerufen und diese durch den genannten Mechanismus in der Mitte des Weges wieder ausgeglichen. Durch Stellung des Wagenrades, daß der Angriffspunkt senkrecht unter dem Mittelpunkt ebenso weit von der Mitte des Weges auf der anderen Seite entfernt liegt, wie der Höchstgeschwindigkeitspunkt des unbeeinflußten Kurbelantriebes, wird die Wegstrecke des Druckes im Diagramm nahezu eine horizontale und gerade Linie — es ergibt sich für den Druck also eine annähernd gleiche Geschwindigkeit.

Der exzentrische Angriff des Wagenrades ist verschiedentlich versucht worden, allerdings zu anderem Zweck. Der Erfolg blieb aber aus; beim Angriff über dem Mittelpunkt wurde wohl eine Verlangsamung in der Mitte des Weges erzielt, aber auch eine unliebsame Steigerung der Geschwindigkeit in der Nähe der Umkehrpunkte; der Schlag des Druckzylinders gegen die Auffanggabel und die Zähne des Satzbettes wurde verstärkt; beim Angriffspunkt unter dem Mittelpunkt ergab sich wohl eine kleinere Kurbel und eine Milderung der Stöße vorn und hinten, aber die Höchstgeschwindigkeit beim Druck wurde unerwünscht noch höher gebracht. Der Buchdrucker muß sich gegen so gründliche Verkennung seiner Wünsche wehren.

Bei dem verlangten Antrieb des Satzbettes und des Druckzylinders durch je ein Zwischenrad von einem großen Zahnrad aus, wird durch die Wahl der Zwischenglieder die einseitige Lagerung des Höchstgeschwindigkeitspunktes gebessert.

Das Reibwalzenwerk, der Anleger und der Ableger bilden selbständige Maschinenteile, die alle Lenkorgane enthalten und unmittelbar von der Schwungradachse aus angetrieben werden.

Der unmittelbare Eingriff der Zahnstange am Satzbett in den Zahnkranz des Druckzylinders ist nicht allein wegen der hierbei auftretenden Zahnstreifen aufgegeben worden. Die Ausführung des Wunsches, die Maschinen schneller laufen zu lassen, stieß bei der alten Bauart auf das Hindernis der Auffanggabel und der Doppelexzenter. Je schneller die Maschine läuft, desto lästiger ist die Auffanggabel. Der Übelstand ist der, daß der Druckzylinder schon vor Erreichung des Stillstandes in der Auffanggabel aus den Zähnen der Zahnstange frei wird und dann mit seiner Masse ungehindert gegen die Auffanggabel und mit ihr und der Rolle auf die Nockenscheibe schlägt. Auch Bremsen, die ja immer Kraft verbrauchen, helfen dem nicht ganz ab. Anders wäre es, wenn der Druckzylinder bis zum Stillstand in den Zähnen bleiben würde; dann würden solche Stöße unschädlich gemacht und nicht mehr hörbar werden. Der Fortfall der Auffanggabel ist auch die Veranlassung des schnelleren Ganges der Schwingerpressen. Der neue Antrieb, bei dem Druckzylinder und Satzbett nicht mehr unmittelbar ineinander greifen, sondern sie durch je ein Zwischenrad von einem großen Zahnrad in Bewegung gesetzt werden, soll diese Forderung erfüllen. Ein Wechsel vom Gang zum Stillstand und umgekehrt erfolgt erst im Totpunkte der Bewegung, nicht vorher.

Dadurch werden Satzbett und Druckzylinder bis zum Stillstand in den Zahnrädern geführt, der Massenwuchtstoß wird unhörbar und allmählich aufgefangen und erst dann tritt der Hubwechsel durch Verschieben eines Zahnrades ein. Dieser Stoß wird schon dadurch gemildert, daß das Reibwalzenwerk jetzt nicht mehr vor- und zurückgeschleppt werden muß und daß die nach links gehende Masse der Antriebsglieder ein Gegengewicht abgibt für die nach rechts gehende Masse des Satzbettes, im Gegensatz zur seitherigen Anordnung, bei der die Antriebsglieder und Satzbett nach derselben Richtung laufen.

4. Greifer und Ausleger

Das Anlegen der Bogen soll so genau wie möglich erfolgen. Bei keiner Presse ist das besser zu erreichen, als bei der alten Haltzylinderpresse. Weder Zweitouren- noch Schwingerpresse können mit der gleichen Sicherheit auch von weniger geübten Druckern bedient werden. Fast alle Druckereien, die den Buntdruck pflegen, verwenden diese Pressen auch nicht mehr hierfür. Dazu ist nötig, daß

das Papier unmittelbar an den feststehenden Marken am Druckzylinder seine Seitenbewegung zur Seitenmarke hin macht. Durch die Einführung des größeren Druckzylinders, der sich nur zu etwa Dreivierteln seines Umfanges auf dem Satzbett abrollt, wird die Zeit des Stillstandes des Druckzylinders kürzer, weil der Druckzylinder ja noch um das letzte Viertel seines Umfangs weiter bewegt werden muß. Die hiernach übrigbleibende Zeit genügt aber vollauf zum genauen Anlegen, Seitenziehen und Schließen der Greifer. Es ist das ähnlich wie bei den sog. Chromotypiemaschinen, bei denen ja auch erst eine Zeit vergeht, in welcher der bedruckte Bogen fortgeführt wird, bis der neue Bogen angelegt werden kann. Für Anlegeapparate ist die Zeit gleichfalls ausreichend, ohne daß das Seitenziehen plötzlich stattfinden müßte.

Das Anlegen ist um so sicherer, je weniger steil der Anlegetisch liegt. Bei der neuen Presse kann die Anlegestelle beliebig genommen werden; wo sie am bequemsten ist, da steht der Druckzylinder still, um den Bogen zu fassen. Eine derartige Wahl gab es früher nicht. Das wird dadurch erreicht, daß der Druckzylinder nach Erreichung des Umkehrpunktes durch das Satzbett sofort langsam weiter geht und nun an beliebiger Stelle zum Stillstand gebracht werden kann, dann erst geht er weiter nach vorn, von wo aus der Druckgang erfolgt.

Die Greifer fassen den Bogen so, daß sie den Druckzylinder als Tangente treffen.

Der Drehpunkt der Greiferstange liegt also nicht mehr im Druckzylinder, sondern außerhalb des Mantels;

ein Verschieben des Papiers beim Zugehen der Greifer und durch ihren Druck auf den Aufzug wird vermieden und damit das gleichmäßige Registerhalten gefördert. Seither wurde der Bogen schon während des Druckes von den Greifern losgelassen und sein vorderer Teil den Bändern übergeben. Dadurch war der Bogen trotz angewendeter Unterbänder, die ich überhaupt verwerfe, und Führungsrollen der Gefahr ausgesetzt, sich zu verschieben, so daß das Register im unteren Teil des Bogens nie sicher war. Jetzt sollen die Greifer sich erst öffnen, wenn der größte Bogen bis zur letzten Zeile bedruckt ist.

Der Bogen soll natürlich nicht mehr mit der Druckseite über Ausführwellen, Fäden und Wenderechen gehen, sondern

von Greifern gefaßt werden und frei in der Luft nach oben und vom Stande des Anlegers aus gesehen nach rechts geführt werden.

Dann wird er durch einen runden Rechen auf der Rückseite nach rechts gedrückt und auf hochkommende Bandleitungen umgelegt, so daß der Druck oben liegt. Diese Art der Ausführung ist erst durch den größeren Druckzylinder möglich geworden; einmal ist jetzt der Bogen nach beendetem Druck an der Vorderkante zu fassen und dann ist der Platz unter dem Anlegetisch vorhanden für die erforderliche Aufwärtsbewegung, die gleichzeitig in Form einer verlängerten Zykloide nach rechts erfolgt, so daß der Bogen vom Aufzug seitlich abgehoben, nicht nach oben fortgerissen wird, wenn die Druckfarbe auf der Rückseite etwa, weil nicht ganz trocken, noch kleben sollte. Große und kleine Bogen werden ohne jede Verstellung ausgeführt. Die Bandleitungen bringen den Bogen langsam zum Ablegetisch oder zu einem Bogentrockner, der zugleich Ableger ist.

Eine der lästigsten Arbeiten, die auch viel Zeit und Raum beansprucht, ist das Durchschießen. Die Möglichkeit der Vermeidung dieser Arbeit würde daher von allen begrüßt werden. In dem

der Maschine unmittelbar angeschlossenen Ableger sollen die bedruckten Bogen einzeln solange der Einwirkung der Luft und, wenn nötig, bewegter oder, wenn zulässig, erwärmter Luft ausgesetzt bleiben, bis sie soweit getrocknet sind, daß sie aufeinander gelegt werden können, ohne abzuschmutzen. Je nach der Druckform, dem Papier und der Dicke der Farbschicht werden dazu mehr oder weniger Minuten nötig sein; es ist vorgesehen, mindestens 50 Bogen zu drucken, ehe der erste Bogen auf den Sammeltisch kommt; die Zahl der einzeln auf Bändern oder Hürden liegenden Bogen läßt sich aber beliebig vermehren, so daß für viele Drucksachen das Durchschießen sich erübrigen läßt, namentlich wenn Papier und Farbe mehr als seither den Bedürfnissen des Druckers angepaßt werden. Kunstdruckpapiere mit löcheriger Oberfläche, die einen übermäßigen Druck und vermehrte Zurichtung verlangen, mit denen zu drucken wirklich eine Kunst ist, und Farben, die in dünnster Schicht keine Deckung ergeben, sollten überhaupt zurückgewiesen werden. Wenn mir gegenüber behauptet wird, „der Drucker müsse erst nach Leipzig kommen, der 2000 Druck von Autotypien in der Stunde liefern könne", so ist das ein Beweis, daß nicht allein über das, was als schwarzer und grauer Druck anerkannt wird, verschiedene Meinung herrscht, sondern daß Maschinen und Material noch zu verbessern sind. Es gibt schon jetzt Farben, auch einzelne unter den bunten, die höhere Leistungen ermöglichen; also liegt es nur daran, daß die Forderung vom Buchdrucker nicht mit genügendem Nachdruck erhoben wird. Ich denke da auch an die vielen Zweitourenpressen, die mit nicht mehr als 500–800 Druck in der Stunde laufen und angeblich laufen müssen. Eine solche Leistung kann mir bei dem angewandten Kapital und der nötigen Betriebskraft nicht imponieren. Wenn die Seitenmarke, wie das durchweg der Fall ist, keinen schnelleren Gang für genaue Paßformen zuläßt, so soll man sie durch eine bessere ersetzen und nicht mit der gelieferten sich zufrieden geben. An der Erhebung dieser Forderungen hat es meiner Meinung nach seither zu sehr gefehlt, sonst wäre es nicht möglich, daß noch heute solche Mängel nicht abgestellt sind, die einem mit Sorgfalt arbeitenden Drucker das Leben erschweren.

Taylorsystem und experimentelle Berufsberatung

Eine Übersicht von Fritz Schröder, Berlin-Steglitz

I.

Als vor Jahren aus Amerika die Nachricht kam, daß durch eine durchgreifende Organisation die industriellen Betriebe in ihrer Leistungsfähigkeit nicht unbedeutend gehoben und daß das Tageswerk des Arbeiters um ein vielfaches gesteigert werden könne, da war schnell das Urteil fertig. Nur durch ein Auspressen des Arbeiters bis zum äußersten schienen die mitgeteilten Erfolge zu erreichen und das Taylorsystem, wie diese neue Organisationsform genannt wurde, kam in den Verruf, unsozial, arbeiterfeindlich zu sein. Später erschienen dann die ersten deutschen Übersetzungen der Bücher, in denen Fred W. Taylor seine Gedanken und Erfahrungen niedergelegt hat, so 1909 von Wallichs, Die Betriebsleitung[2]) (Shop Management) und 1913 von Rößler, Grundzüge wissenschaftlicher Betriebsführung (Principles of Scientific Management), die schnellen Absatz fanden. Es wurde jetzt gegen das neue System die Belastung durch umfangreiche Schreib-

arbeit, die das Werkstück auf seinem Wege durch die Werkstätte begleitet bzw. diesen Weg im besonderen Bureau verfolgt, geltend gemacht und im übrigen auf das Mechanisieren der Arbeit hingewiesen. Es fanden sich nur wenige, die den Geist des neuen Systems erfaßten, die meisten blieben an den Äußerlichkeiten hängen; und diese Äußerlichkeiten sind allerdings imstande, vor allem vom Standpunkte des Arbeiters (und des Angestellten selbstverständlich auch), das System als einen gefährlichen Gegner erscheinen zu lassen, um so mehr, als manch ein Betrieb aus dem logisch durchgebildeten System Einzelheiten aufgriff und zum einseitigen Nutzen des Betriebes anwandte ohne auch die Erleichterungen dem Arbeiter zu gewähren. Dieses nicht genug zu verurteilende Gebaren ist im allgemeinen der Hauptgrund für eine Stellungnahme gegen das Taylorsystem.

Taylor ging davon aus, daß im Fabrikbetrieb wie bei einer Maschine genau ein Rad in das andere greifen muß und daß keine Kraft ungenutzt verloren gehen darf. Er übersah nicht, daß hierbei die Arbeitsleistung des Menschen als ein wesentlicher Faktor auftritt und daß deshalb vor allem dem Menschen, also dem Arbeiter, erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt werden muß. Die Bedingungen, unter denen der Arbeiter sein Tagewerk verrichtet, müssen so gestaltet sein, daß er seine Kraft voll und ganz entfalten kann; alles was diese Arbeitsleistung beeinträchtigt, gleich ob physisch oder psychisch, muß beseitigt, zum mindesten aber gemindert werden. Folgerichtig erkannte Taylor, daß Arbeitsunlust und Unzufriedenheit die Arbeitsleistung hemmen, während Freude an der Arbeit, Zufriedenheit und Wohlbefinden die Arbeitsleistung heben. Deshalb muß von seiten der Betriebsleitung alles getan werden, diese Arbeitsfreude zu schaffen, das Verhältnis zwischen Arbeiter und Betriebsleitung muß das denkbar beste sein.

„Wie sollen sich nun beide Parteien verhalten? Der Arbeitgeber soll so hohe Löhne zahlen, wie es nur immer möglich ist. Er soll dem Arbeiter in physischer Hinsicht angenehme Arbeitsbedingungen schaffen, er soll ihm eine gesundheitlich einwandfreie Arbeitsstätte geben. Dies ist das erste Erfordernis, damit der Mann sich physisch und dann auch geistig wohlfühlt. Sodann soll er ihn mit alledem versehen, was ihm die Ausführung seiner Arbeit erleichtert, geradeso wie der Soldat mit geeigneter Kleidung und Ausrüstung und Waffen ausgestattet wird, Dinge, ohne die es lächerlich und ungerecht und unter Umständen geradezu ein Verbrechen des leitenden Offiziers sein würde, irgendwelche Anforderungen an ihn zu stellen. Beispielsweise machen in einer Werkstatt schlechtes Wasser, mangelnde Beleuchtung, unzureichende Lüftung, ungeeignete Heizung, schlechte Werkzeuge usw. es dem Arbeiter geradezu unmöglich, seiner Arbeit und seinem Arbeitgeber gerecht zu werden. Trotzdem wird in manchen Fällen alles verlangt, obwohl alles Nötige in geradezu jammervoller Weise fehlt.

Wenn jetzt hier auf wissenschaftlichem Wege Änderung geschaffen wird und die Sache mit der wohltuenden Rücksicht angefaßt wird, dann merkt der Arbeiter recht schnell, daß die ihm gewordene Mitteilung, man wolle ihm bei der Arbeit helfen, zutrifft; das ist schon ein wichtiger Schritt, der Vertrauen einflößt. Wenn dann die geeigneten Werkzeuge ausgewählt und ihm geliefert werden, wenn seine Umgebung einen netten Eindruck macht und seine ganze Arbeitsleistung durch verständige Hilfe gefördert wird, dann wird die Rücksicht auf seine Arbeitgeber und das Vertrauen, das bisher erst an der Schwelle des Bewußtseins auftrat, ein fester Bestandteil seines Denkens und Handelns. Wenn sich der Arbeiter, während dies so langsam vor sich geht, ehrlich bemüht, seine Arbeit auszu-

führen, dann empfindet auch der Arbeitgeber Achtung für den Arbeiter, und diese Achtung und wachsendes Zutrauen vermitteln zwischen Arbeitgeber und Arbeiter ein besseres Verständnis und eine höhere Einschätzung dessen, was jeder von beiden für den Erfolg des Unternehmens leistet."

So zeichnete James Mapes Dodge[8]) in einem Vortrage im Verein Deutscher Ingenieure den leitenden Gedanken Taylors, und ich will nun im folgenden versuchen, ein Bild davon zu geben, wie Taylor und seine Schüler das Problem der Betriebsführung lösen. Die Arbeit steht im Mittelpunkt ihrer Betrachtungen und um das Ziel, Höchstleistung bei geringstem Aufwand, zu erreichen, wird zunächst die Arbeit an sich genauestens beobachtet. Diese Untersuchung der Arbeit, oder richtiger der Arbeitsleistung, die bisher von den Betriebsleitungen so arg vernachlässigt wurde, ist wohl das eigenartigste am Taylorsystem und zugleich das Gebiet, auf dem Taylor mit wissenschaftlichen Methoden arbeitete und nach möglichster Exaktheit strebte, aber auch das Gebiet, wo das System am heftigsten angegriffen wird.

Der Vergleich der Arbeitsmenge, die von verschiedenen im Stücklohn tätigen Arbeitern gleicher Qualität und unter gleichen Bedingungen geleistet wird, legt den Schluß nahe, daß der eine Arbeiter seine Arbeit zweckmäßiger verrichtet als der andere, daß es also verschieden leistungsfähige Arbeitsverfahren gibt. Und in der Tat läßt sich durch Beobachten feststellen, wie verschieden eine Arbeit ausgeführt werden kann und ausgeführt wird. Aus planmäßigem Beobachten verschiedener Arbeiter läßt sich also die leistungsstärkste Arbeitsweise ermitteln. Fraglich bleibt nun noch, ob diese beste Arbeitsweise nicht zu verbessern, also noch zu übertreffen möglich ist. Taylor, und von seinen Schülern besonders Gilbreth, haben durch eingehendes Studium verschiedener Arbeiten nachgewiesen, daß sich wirklich die Leistungsfähigkeit auch der besten bisher üblichen Arbeitsweise noch gewaltig steigern läßt, ohne daß der Arbeiter dabei irgendwie mehr erschöpft wird. Um zu diesem Ziele zu gelangen, gilt es, die Arbeit genau zu beobachten. Der Arbeitsgang wird dabei in möglichst kleine Abschnitte zerlegt, wenn angängig in einzelne Bewegungen. Diese Bewegungen werden an einem geübten Arbeiter beobachtet und mit der Stoppuhr gemessen. In einen Beobachtungsbogen, der ausführliche Angaben über die Arbeit, die Arbeitsbedingungen usw. enthält, werden diese Zeiten eingetragen und die Durchschnittszeit ermittelt. Ein Beispiel möge die Teilung eines Arbeitsganges klar machen. Es handelt sich um das Einspannen eines Drehstahles in den Stahlhalter einer automatischen Drehbank:[7])

Nimm das Werkzeug vom Ständer	0,03 Min.
Messe die Stahlhöhe	0,06 "
Lege die Unterlage in den Stahlhalter	0,07 "
Lege den Stahl in den Halter	0,03 "
Richte den Stahl aus	0,03 "
Ziehe die Halterschraube an	0,08 "
zusammen	0,30 Min.

Die für diese sogenannten Zeitstudien verwendeten Stoppuhren haben Dezimaleinteilung, zerlegen die Minuten also nicht in Sekunden, sondern in Zehntel- und Hundertstel-Minuten. Wo die Bewegungen zu kurz sind, so daß der Beobachter nicht mehr die einzelne Bewegung abstoppen kann, werden 2 oder mehr Bewegungen zusammengefaßt und die einzelnen Werte errechnet.

Neben der Zeitdauer der Bewegung ist auch ihre Form wesentlich. Da hierfür der menschliche Beobachter nicht geeignet ist, muß die Photographie helfen. An geeigneter Stelle, auf dem Rücken der arbeitenden Hand etwa, wird eine kleine Glühbirne angebracht, die dann auf der Photographie in einer Lichtlinie die Form der Bewegung abzeichnet. Durch dieses Bewegungsbild läßt sich beurteilen, wie die Bewegung etwa zweckmäßiger ausgeführt werden kann. Die Einschaltung eines Unterbrechers in den Stromkreis, der die Lampe in einem bestimmten Rhythmus aufleuchten läßt, etwa 50mal in der Sekunde, ermöglicht auch die Zeitdauer der Bewegung aus der Photographie abzulesen. Nach diesen Bewegungsbildern läßt sich die zweckmäßigste Form einer Arbeit feststellen, wenn dabei auch die anderen Faktoren beachtet werden, die fördernden oder hemmenden Einfluß haben. Es ist z. B. wesentlich, die Schwung- und Pendelkraft der arbeitenden Glieder auszunutzen. Die Photographien geben ein gutes Anschauungsmittel für die Ausbildung neuer Arbeiter; die einmal als beste erkannte Arbeitsweise wird so den Arbeitern nutzbar gemacht. Vielfach sind nach den Photographien, der besseren Anschaulichkeit wegen, die Bewegungslinien in Draht geformt worden und das Anlernen erfolgt dann an diesen Drahtmodellen. Auch kinematographische Aufnahmen von Bewegungen sind mit Erfolg vorgenommen worden.

Außer der Zeitdauer und der Form der Bewegungen kommt für die Leistungssteigerung noch das Überwinden der Ermüdung in Frage. Selbstverständlich wird jede Arbeit ermüden; nebenher laufen aber noch Umstände, die, ohne der Arbeit besonders dienlich zu sein, den Arbeiter ermüden, und diese unnötige Ermüdung kann und muß, soweit irgend möglich, ausgeschaltet werden. Die verbleibende Ermüdung kann ebenfalls reichlich gemindert werden, vor allem durch sachkundiges Einlegen von Pausen und durch Ändern ermüdender Arbeitsbedingungen; oft auch ist es möglich, ermüdende Bewegungen durch günstigere zu ersetzen. Vor allem Gilbreth hat sich eingehend mit dem Ermüdungsproblem[6]) beschäftigt und mannigfache Anregungen gegeben, wie die Ermüdungsursachen in ihrer Wirkung gemildert werden können und wie vor allem durch Schaffen ausreichender Ruhegelegenheiten (jedem Arbeiter eine Sitzgelegenheit!) auftretende Ermüdung durch sofortige Ruhe behoben werden kann.

Nach allen diesen mehr im Arbeiter selbst liegenden Arbeitsfaktoren kommt der Beschaffenheit der Werkzeuge eine große Bedeutung für den Arbeitsertrag zu. Nicht nur abgebrauchte Werkzeuge lassen die Menge der Arbeit sinken, auch ihre Form muß den Arbeitsbedingungen angepaßt sein und für besondere Aufgaben entsprechend durchgebildet werden. So fand Taylor beispielsweise, daß beim Schaufeln als wirtschaftliches Gewicht 19½ Pfd. gelten, daß also die Schaufeln für die verschiedenen Materialien entsprechende Größen haben müssen, wenn mit ihnen eine gute Leistung erzielt werden soll. Gleiche Bedeutung für den Arbeitsertrag haben die ganzen Bedingungen, unter denen eine Arbeit geleistet werden muß. Besondere Aufmerksamkeit ist daher der Ausgestaltung des Arbeitsplatzes zu widmen. Die benötigten Werkzeuge müssen so angebracht sein, daß sie der arbeitenden Hand leicht erreichbar sind; das Gleiche gilt von den Materialien. Bekannt ist ja die ganz neuartige Arbeitsweise, die Gilbreth für das Mauern[5]) einführte. Nicht nur die Bewegungen sind auf das notwendigste Maß beschränkt worden, auch die Ziegel und der Mörtel werden dem Maurer so bereitgestellt, daß er gleichzeitig einen Ziegel greifen und mit der Kelle Mörtel schöpfen kann, und beides unter Ausnutzung der Pendelkraft der Arme, unterstützt durch das federnde Gerüst,

mit geringster Mühe auf die Mauer legen kann. Infolge des Schwergewichtes von Stein und Arm drückt sich der Ziegel genügend in den Mörtel, so daß das Klopfen erspart wird, die andere Hand bereitet gleichzeitig das Mörtelbett für den nächsten Stein. Hand in Hand mit der Ausgestaltung des Arbeitsplatzes geht die Vorbereitung der Arbeit. Alle benötigten Werkzeuge und Materialien müssen dem Arbeiter durch besondere Organe herangeschafft werden, der qualifizierte Arbeiter darf hiermit keine Zeit verlieren, besonders auch deshalb, weil die Unterbrechung der Arbeit durch solche Tätigkeiten den glatten Fluß der Arbeit stört und auch die bediente Maschine möglichst ausgenutzt werden soll.

Mit dieser Vorbereitung der Arbeit durch besondere Organe sind wir bei der Arbeitsteilung angelangt. Taylor trennt die geistige, überlegende Arbeit von der mechanischen, ausführenden. Auf Grund der Zeit- und Bewegungsstudien wird in einem besonderen Bureau, dem „Arbeitsverteilungsbureau" jeder Auftrag in die einzelnen Arbeiten zerlegt, für jede Arbeit die Maschine bestimmt, die Arbeitsweise, die als die beste erkannt ist, in eine Arbeitsleitungskarte eingetragen (die auch zugleich die notwendige Zeit als Unterlage für die Löhnung angibt) und die benötigten Werkzeuge in einer besonderen Werkzeugliste aufgezählt. Die Anleitungskarte gibt dem Arbeiter Klarheit über die Arbeitsweise, während die Werkzeugliste das Vorbereiten und Bereitstellen der Werkzeuge ermöglicht. Auch die Materialien werden von hier aus angewiesen. Das Arbeitsverteilungsbureau besteht aus vier Funktionsmeistern für die mehr theoretische Tätigkeit im Bureau, und vier Funktionsmeistern für die praktische Arbeit in der Werkstatt. In größeren Betrieben wird die Tätigkeit noch weiter unterteilt, während in kleineren einzelne Arbeitsgebiete zusammengelegt werden. Es sind folgende Funktionsmeister von Taylor vorgesehen:[1])

1. Der Arbeitsverteiler. Er bestimmt, wer eine Arbeit erledigt und wo und wann eine Arbeit ausgeführt wird. Seine Aufgabe ist die rechtzeitige Anweisung für den Lauf des Werkstückes, für das Bereitstellen des Materials und der Werkzeuge.

2. Der Arbeitsanleiter. Er bestimmt, wie die Arbeit ausgeführt wird, indem er die Arbeitsanleitungskarten und die Werkzeugliste für jede Arbeit zusammenstellt. Zugleich verkehrt er mit den Funktionsmeistern der Werkstatt und gibt ihnen Hinweise für die Anleitung der Arbeiter.

3. Der Zeit- und Kostenbeamte. Er regelt die Arbeitszeit, stellt die Lohn- und Prämienlisten aus und veranschlagt die Kosten.

4. Der Fabrikrichter. Er ist der Schiedsrichter. Völlig unabhängig hat er die Entscheidung bei Festsetzung von Mindestlöhnen, Beförderungen usw. (Zu beachten ist, daß die Aufstellung auf amerikanischen Verhältnissen beruht, in Deutschland müssen seine Befugnisse entsprechend anders abgegrenzt werden), und hat sowohl den Arbeitern wie den Meistern gegenüber Zurechtweisungsbefugnisse.

In der Werkstatt tätig sind:

5. Der Unterrichtsmeister oder Lehrer. Er bereitet die Arbeit innerhalb der Werkstatt vor und achtet darauf, daß die Arbeitsanweisungen genau befolgt werden, die Arbeit also wirklich richtig ausgeführt wird. Er ist dem Arbeiter Berater und zeigt nötigenfalls durch praktisches Zugreifen die Arbeitsweise.

6. Der Geschwindigkeitsmeister. Er sorgt dafür, daß die Maschinen mit der richtigen, auf der Arbeitsanweisungskarte vorgeschriebenen Geschwindigkeit laufen.



7. Der Reparaturmeister. Er sorgt für die Instandhaltung der Werkzeuge und Maschinen, prüft die Maschinen in regelmäßigen Abständen, um Betriebsstörungen vorzubeugen, und achtet auf die richtige Verspannung der Antriebsriemen.

8. Der Prüfmeister. Er prüft nicht nur nach, sondern auch während der Arbeit, ob die Arbeitsstücke den Vorschriften und Anforderungen entsprechen. Beim Taylorsystem wird streng darauf gesehen, daß bei Serien- und Massenanfertigung in jedem Arbeitsgange das erste Stück geprüft wird, und erst wenn dieses in Ordnung ist, wird weitergearbeitet.

Alle diese Funktionsmeister sind weniger Vorgesetzte als Helfer der Arbeiter, sie müssen jederzeit dem Arbeiter Aufklärung über die Arbeitsweise geben können und vor allem auch dort, wo irgendwelche Störungen und Verzögerungen auftreten, mit eingreifen, um das vorgeschriebene Pensum trotzdem zu erreichen. Das Lohnsystem der Meister ist so geartet, daß der Meister daran interessiert ist, jedem seiner Arbeiter zu helfen und mitzuwirken, daß jeder die vorgesehenen Zeiten einhalten kann.

Damit kommen wir zu den Lohnsystemen des Taylorsystems. Taylor fand, daß einmal die bestehenden Lohnsysteme ungerecht sind, und zwar ungerecht sowohl dem Arbeiter als auch dem Unternehmer gegenüber, und daß zum anderen diese Lohnsysteme dem vollen Auswirken der Arbeitskraft im Wege stehen. Aus den amerikanischen Verhältnissen heraus kam er zu einem Ablehnen des Stunden- und Tagelohnes und des Akkordlohnes. Obwohl Taylor ausdrücklich betont[2]), daß die Organisationsform an sich an kein bestimmtes Lohnsystem gebunden ist, schenkte er doch selbst den Lohnsystemen größte Beachtung. Der amerikanische Arbeiter konnte sich mit dem reinen Akkordlohn nie recht befreunden, und so entstanden in Amerika einige andere Lohnverfahren. Henry R. Towne (1886) und F. A. Halsey (1891) entwickelten unabhängig voneinander ein besonderes Lohnsystem, das Towne-Halsey-Lohnsystem, das auf der Festsetzung der tatsächlich verbrauchten Zeit bei der Erstausführung einer Arbeit beruht. Auf diesen Satz wird dann für die bei der späteren Ausführung ersparte Zeit eine Prämie gezahlt, die zwischen $^1/_2$ und $^1/_4$ der ersparten Zeit schwankt. Das Taylorsche Differentiallohnsystem setzt im Gegensatz zum Towne-Halsey-System, auf Grund von Zeitstudien eine Grundzeit an, in der die Arbeit geleistet werden kann. Hält der Arbeiter diese Zeit ein oder unterschreitet er sie, so bekommt er den für diese Leistung angesetzten Preis, den sogenannten „hohen Stücklohn", überschreitet er die Grundzeit, so erhält er den sogenannten „niedrigen Stücklohn", der um einen gewissen Prozentsatz, in Maschinenfabriken gewöhnlich um $^1/_6$, niedriger ist als der hohe Stücklohn[3]). Henry L. Gantt hat ein weiteres Lohnsystem erdacht, das einen Stücklohn garantiert. Die mögliche Arbeitsleistung pro Stunde wird ermittelt und hiernach ein Arbeitspensum bestimmt, für dessen Leistung zu dem Stundenlohn eine Prämie gezahlt wird[4]). Dieses System hat Taylor selbst oft angewandt. Die Prämie, die auf den Stundenlohn gezahlt wird, ist in der Arbeitsanleitungskarte angegeben, sie beträgt in Maschinenfabriken im allgemeinen 35% des Stundenlohnes. Die Entlohnung der Funktionsmeister ist im allgemeinen so geregelt, daß z. B. der Geschwindigkeitsmeister eine Prämie erhält, wenn alle seine Maschinen mit der vorgeschriebenen Geschwindigkeit laufen, oder der Unterrichtsmeister erhält eine Prämie, wenn einer seiner Arbeiter eine Prämie erhält und eine zweite, doppelte, wenn alle seine Arbeiter eine Prämie verdient haben.

So ist das Bild der Taylorschen Organisationsform ihrem Sinne nach gezeichnet, soweit sie sich

mit der Arbeit befaßt. In Deutschland wird das Taylorsystem erst vollends zu einer „wissenschaftlichen Betriebsführung" (scientific management) entwickelt. Die aufblühende Psychotechnik hat sich bereits einiger wichtiger Probleme angenommen, hat die Arbeitsleistung des Menschen im Laboratorium betrachtet und vielfach wertvolle Aufschlüsse gegeben. Moede von der Technischen Hochschule Charlottenburg hat sich der Untersuchung der Arbeitsleistung zugewandt[12]), Tramm von der Großen Berliner Straßenbahn hat den Einfluß der Arbeitsbedingungen untersucht[10]), und der Verein Deutscher Ingenieure hat den „Ausschuß für wirtschaftliche Fertigung" gebildet, der das gesamte Material sammeln und durcharbeiten soll. Auch die Medizin und die reine psychologische Forschung hat die Arbeit mit exakten Methoden untersucht und besonders Kraepelin in München hat schon vor Jahren wertvolle Ergebnisse veröffentlichen können über die Arbeit selbst und die Einflüsse der Übung, der Arbeitsteilung, der Ermüdung, der Anregung, der Willensanspannung, der Ruhe und Erholung, der Ernährung, der Arbeitsfreudigkeit usw. Bereits 1914 wurde von der Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften auf Anregung Rubners das Kaiser-Wilhelm-Institut für Arbeitsphysiologie gegründet, das die Physiologie, Pathologie und Hygiene der geistigen und körperlichen Arbeit nach wissenschaftlichen Methoden sowohl an Hand von Statistiken als auch durch planmäßige Experimente erforschen soll.

Zu diesen, die eigentliche Arbeit erfassenden Teil der Betriebsführung gehört dann noch als eine wesentliche Ergänzung die Ordnung des ganzen Betriebes, die Instandhaltung des Werkzeug- und Materiallagers, die genaue Vor- und Nachkalkulation, wie überhaupt eine sorgfältige, übersichtliche Gliederung des Betriebes, ferner das Durchkonstruieren von Maschinen, auch mit Rücksicht auf den bedienenden Menschen und endlich das Spezialisieren, Typisieren und Normalisieren. Die Literatur über diese Fragen ist schon jetzt fast kaum zu übersehen. Die deutschen technischen Hochschulen haben zum großen Teil besondere Lehrgänge für Betriebswissenschaft und verwandte Fragen eingerichtet und Versuchsfelder für die Prüfung von Arbeitsmaschinen organisiert und damit wertvolle Grundlagen gegeben zum Weiterführen der Probleme der Betriebsführung, die Taylor als erster einmal in ihrer Gesamtheit darstellte und als zusammengehörig kennzeichnete. Bei der Verschiedenheit der einzelnen Betriebe lassen sich hierfür kaum allgemeine Angaben machen, sie würden aber auf jeden Fall bei der Fülle der Probleme und der Menge der vorhandenen Literatur weit über den Rahmen dieser „Übersicht" hinausführen. Sehr erwünscht wäre allerdings, wenn einmal in der buchgewerblichen Fachpresse diese Organisationsfragen erörtert würden; dem unbefangenen Beobachter zeigt sich gerade in den Buchdruckereien so mancher Zopf, der auf die Weiterentwicklung des Betriebes hemmend wirkt.

II.

Neben der Frage der Arbeitsleistung des einzelnen und der Organisation der Betriebe tritt die Frage der Eignung zu einem bestimmten Beruf neuerdings lebhaft in den Vordergrund. Bereits Taylor hat angestrebt, jedem Arbeiter die für ihn geeignete Arbeit zu geben, wenn sich durch geringere Leistung herausstellte, daß die zugewiesene Arbeit dem Arbeiter nicht lag. Sehen wir uns in unserem eigenen Kreise um, so finden wir die verschiedensten Typen; dem einen geht die Arbeit flott von der Hand, während der andere bei redlichstem Bemühen nur eben den Durchschnitt erreicht.

Andererseits weiß jeder, der sich selbst beobachtet, daß ihm manche Tätigkeit viel Mühe bereitet, die andere spielend erledigen, während er in gewissen Arbeiten seinen Nebenmenschen mehr oder weniger überlegen ist. Das kommt von der Verschiedenheit der körperlichen und geistigen Veranlagung, die leider bei der Berufswahl bisher nicht genügend beachtet wurde, vor allem weil sie sich nicht auf den ersten Blick zu erkennen gibt. Diese Veranlagung festzustellen ist für den einzelnen von großem Werte, da mit der Eignung zu einer bestimmten Tätigkeit auch von vornherein gute Leistungen zu erwarten sind. In einer nur kurze Zeit dauernden experimentellen Untersuchung im Laboratorium läßt sich nun diese Veranlagung eines Menschen zu bestimmten Arbeiten feststellen. Das Ideal ist natürlich, daß nach einer solchen Untersuchung jedem gesagt werden kann, in welchem Beruf er die besten Leistungen aufzubringen vermag. Von diesem Ideal sind wir leider heut noch reichlich weit entfernt. Das hat in der Hauptsache seinen Grund darin, daß die Menge von Vorarbeiten, die hierfür nötig ist, von der jungen Psychotechnik noch nicht geleistet werden konnte. Gilt es doch, die große Anzahl der verschiedenen Berufe sorgsam zu untersuchen, d. h. zu erforschen, welche körperlichen und seelischen Funktionen jeder Beruf erfordert und in welchem Maße jede einzelne Funktion durch die tägliche Arbeit beansprucht wird. Bisher ist erst eine kleine Zahl von Berufen in dieser Weise planmäßig durchgearbeitet worden, da die Aussagen der Berufsangehörigen selbst nur Fingerzeige, aber keine einwandfreien Unterlagen geben. Aber soviel ist schon erreicht, daß die Nichteignung zu bestimmten Arbeiten festgestellt werden kann, und damit ist bereits Wertvolles geleistet.

Seitdem 1910 Münsterberg in Berlin sein Kolleg über angewandte Psychologie hielt und dann 1912 sein Buch „Psychologie und Wirtschaftsleben"[11]) herausbrachte, hat die Bewegung in Deutschland viel Anhänger gefunden, und es ist von verschiedenen Seiten besonders das Gebiet der Berufseignungsprüfung bearbeitet worden. Die deutsche Psychologie hatte durch das erfolgreiche Arbeiten des Leipziger Philosophen und Psychologen Wundt und anderer bedeutender Forscher einen Bestand an gesicherten Tatsachen und Untersuchungsmethoden, der nun der praktischen Arbeit dienstbar gemacht werden konnte.

Zuerst handelt es sich darum, sorgfältig die Arbeit zu studieren, für die aus den Anwärtern die geeigneten herausgesucht werden sollen. Es ist durch Beobachtung festzustellen, welche seelischen und seelisch-körperlichen Vorgänge und Zusammenhänge die bestimmte Arbeitsleistung hervorbringen, welche Einflüsse von der Arbeit und der Umgebung, in der die Arbeit normalerweise ausgeführt wird, auf den Arbeiter einwirken, wie sie die Leistungsfähigkeit hemmen oder steigern usw. Mit anderen Worten, es ist notwendig, die seelische und seelisch-körperliche Einstellung, die zur Ausführung der Arbeit notwendig ist, und die Rückwirkung der Arbeit selbst und der Arbeitsbedingungen auf diese Einstellung und damit auf die Leistungsfähigkeit eingehend zu untersuchen. Auf Grund dieser Untersuchung, die durch systematisches Befragen von erfahrenen Berufsangehörigen vorteilhaft unterstützt werden kann, wird sodann ein Schema der notwendigen Veranlagung aufgestellt und nach diesem Schema das Prüfverfahren ausgearbeitet. Aus der experimentellen Pädagogik und der Kriminalpsychologie, die bereits früher das psychologische Experiment in ihren Dienst stellten, liegen erpropte Prüfmethoden vor, die durch eine große Zahl neuer Verfahren ergänzt sind, die den besonderen Anforderungen der Berufseignungsprüfung entsprechen.

Die Untersuchung erstreckt sich nur auf die Feststellung der Eignung des einzelnen aus seiner seelischen

Verfassung heraus. „Seelische Verfassung" ist hier im weitesten Sinne zu verstehen. Der Ausdruck beschränkt sich nicht auf die rein geistigen Eigenschaften, wie Aufmerksamkeit, Gedächtnis, Willensstärke und Intelligenz, sondern auch auf die Arbeitsfähigkeit der Sinnesorgane, die durch die Bereitschaft des geistigen Zentrums beeinflußt wird. Die groben, vom normalen Verhalten abweichenden, vielfach schon als krank zu bezeichnenden Verschiedenheiten, die mehr den Mediziner interessieren, kommen für den Psychologen bei der Berufsberatung nicht in Frage, um so mehr, als solche Eigenschaften wie etwa Farbenblindheit, starke Schwerhörigkeit usw. den einzelnen von selbst von ungeeigneten Berufen fernhalten. Außerdem wird dieser Teil der Berufsberatung stets dem Arzte überlassen bleiben.

Bei der Prüfung der Sinnestüchtigkeit im experimentalpsychologischen Sinne kommt es vor allem darauf an, die feinen Unterschiede in der Leistungsfähigkeit festzustellen und für diese Feinarbeit bestimmte Werte festzulegen, deren untere Grenze sich aus den Anforderungen der Berufe ergibt. Die Prüfung des Gesichtssinnes zum Beispiel wird demgemäß etwa die Unterschiedsempfindlichkeit für Helligkeiten betrachten. Eine einfache Versuchsanordnung hierfür ist folgende: Eine einfarbige Scheibe, die einen verschiebbaren Ausschnitt (Sektor) einer Kontrastfarbe enthält, wird in rasche, gleichmäßige Drehung versetzt, so daß sich aus der optischen Wirkung ein gleichmäßiger Ton ergibt. Durch Vergrößern oder Verkleinern des Ausschnittes verändert sich naturgemäß dieser Ton und der Prüfling hat anzugeben, wann er eben eine Veränderung bemerkt hat. Die tatsächliche Veränderung des Ausschnittes gibt dann das Maß für die Unterschiedsempfindlichkeit. Oder es wird mit zwei Scheiben gearbeitet, und der Prüfling hat die eine Scheibe so lange zu verändern, bis seiner Meinung nach beide Scheiben den gleichen Ton haben. Der Vergleich beider Sektoren gibt wiederum das Maß für die Leistungsfähigkeit des Auges bei solcher Feinarbeit (Methode der Gleicheinstellung). Das Augenmaß läßt sich prüfen durch Teilenlassen einer Strecke oder durch Einstellen eines rechten Winkels usw. In ähnlicher Weise lassen sich die anderen Sinnesorgane prüfen, sowohl nach der „Methode der eben merklichen Unterschiede", als auch nach der „Methode der Gleicheinstellung". Ich muß es mir versagen, hier in dieser Übersicht auf die vielen interessanten Versuchsanordnungen näher einzugehen. Für die industrielle Arbeit ist sodann bei vielen Verrichtungen die Gelenk- und Muskelempfindung und das Gedächtnis für feinere oder gröbere Bewegungen der Gelenke erforderlich, ebenfalls an Apparaten oder in einfachen Anordnungen meßbar. Wichtig ist die Feststellung der Aufmerksamkeit, die der Prüfling aufbringen kann, und der Umfang des Bewußtseins. Die Prüfung kann sich sowohl auf die Dauerleistung als auch auf die Momentanleistung und auf die Leistung bei einfacher Belastung, also bei Beachtung einzelner gleichbleibender Eindrücke (optische oder akustische), und bei Mehrfachbelastung erstrecken und läßt sich ebenfalls in Zahlen aussprechen. Die Prüfung der Willenshandlungen (Tatbereitschaft) stellt die Zeiten fest, die zwischen dem Auftreten eines Reizes und der Ausführung einer verabredeten Bewegung, etwa Niederdrücken einer Taste, vergehen (meßbar in 1/1000 Sek.), sowohl bei ungestörter Beobachtung als auch bei gleichzeitigem Beachten anderer Vorgänge. Durch Verabreden verschiedener Bewegungen auf verschiedene Reize und das Feststellen der größeren Zeitdauer läßt sich die Entschlußfähigkeit feststellen usw. Weitere Versuchsanordnungen sind ersonnen für die Beobachtung der Zusammenarbeit beider Hände, die Ermüdbarkeit durch körperliche oder geistige Arbeit

die Treffsicherheit und Ruhe der Hand und manches andere mehr. Ein besonderes Gebiet ist die Prüfung der Intelligenz, nicht auf angelernte Stoffe, sondern auf Veranlagung bezogen. Sodann kann die Raumanschauung des Prüflings festgestellt werden, sein Verständnis für technische Vorgänge, schließlich seine Lernfähigkeit und die Arbeitsbereitschaft des Gedächtnisses für die Anforderungen des Berufes. Vielfach wird es notwendig, statt dieser Einzeluntersuchungen den Gesamtkomplex des Arbeitsverhaltens zu erfassen oder mit einer solchen Zusammenfassung die Einzeluntersuchungen zu ergänzen. Hierfür ist es dann notwendig, ein Schema der Wirklichkeit aufzustellen, also gleichsam das wirkliche Leben zusammengepreßt in das Laboratorium zu bringen.

Wie aus dieser gedrängten Zusammenstellung ersichtlich ist, sind für alle Anforderungen Methoden ersonnen, die zum größten Teil in der Praxis erprobt sind. Bei jeder Methode wird vor allem Bedacht genommen, die Verschiedenheiten der einzelnen Prüflinge festzustellen, so daß sich daraus Schlüsse auf die mehr oder weniger gute Eignung zu dem gewählten Beruf ziehen lassen. Die Methoden selbst werden vor Anwendung in der Berufsberatung möglichst durch Prüfung von Berufsangehörigen und Vergleich der im Versuch erhaltenen Werte mit dem Verhalten der betreffenden in der Praxis geeicht und so eine genügende Sicherheit des Urteils, das sich auf diese Versuche gründet, erreicht.

Wie schon angedeutet, sind erst einige Berufe in dieser Weise planmäßig durchgearbeitet und auch erst für einige Berufe Eignungsprüfungen vorgenommen worden. Die erste praktische Anwendung hat die Eignungsprüfung in den Verkehrsberufen gewonnen. Während des Krieges sind die Kraftfahrer und Flieger vor ihrer Ausbildung auch auf ihre Eignung hin geprüft worden und hier hat sich besonders Moede[12]) verdient gemacht durch das Ausarbeiten eines Prüfungsschemas für die Kraftfahrerprüfung. Diese Methode wurde dann später von der sächsischen Eisenbahnverwaltung für die Feststellung der Eignung zum Lokomotivführerdienst mit geringen Änderungen übernommen. Auch die Große Berliner Straßenbahn führt seit längerem die Eignungsprüfung des Fahrpersonals durch; sowohl die zuverlässige Auswahl als auch das von dem Betriebsingenieur Tramm unter Berücksichtigung der psychologischen Fragen ausgearbeitete Anlernverfahren haben die durch die Schuld des Fahrers entstehenden Unfälle wesentlich herabgemindert und zugleich Stromersparnisse durch verständiges Auslaufenlassen der Wagen usw. herbeigeführt. Das von Moede für die Kraftfahrerprüfung erdachte Schema ist so interessant und lehrreich, daß ich es als Beispiel kurz schildern will. Nachdem die Prüflinge im einzelnen auf ihre Sinnestüchtigkeit usw. geprüft sind, kommen sie an den eigentlichen Versuchsapparat. Auf einem dunklen Brett leuchten planlos nacheinander kleine weiße Lampen auf (Straßenverkehr andeutend), die der Prüfling zu zählen hat. Dazwischen leuchten rote Lampen (Gefahr) auf, auf die sofort eine Taste loszulassen ist (Reaktionszeit wird registriert), während die weißen Lampen weitergezählt werden müssen. Statt der roten Lampen leuchten zwischendurch gelbe auf, die jedoch vollkommen übergangen werden sollen. Gleichzeitig muß auf ein Motorgeräusch geachtet und die hier auftretenden Störungsgeräusche angegeben werden. Außerdem werden noch erschreckende Geräusche eingefügt, um die Schreckhaftigkeit des Prüflings festzustellen. Dieses Schema, das dem Straßenleben sehr nahekommt, hat nun klar die drei Typen herausgesondert, die uns auch sonst im Leben begegnen. Die einen sind imstande, auch in plötzlich auftretenden gefährlichen Lagen schnell und sicher die richtigen Bewegungen auszuführen,

während andere wieder so langsam handeln, daß ein Unglück nicht mehr abgewendet werden kann. Andere schließlich geraten durch tatsächliche oder vermeintliche Gefahr so in Erregung, daß sie überhaupt zu jeder Handlung unfähig werden, oder aber das Allerverkehrteste tun. Für das Verkehrsleben ist es gerade von besonderer Wichtigkeit, die Ungeeigneten fernzuhalten, und hierzu bietet die experimentelle Untersuchung ein schätzenswertes Mittel.

Die technische Industrie hat sodann mit besonderem Interesse die Eignungsprüfung der Lehrlinge und Arbeiter vor der Einstellung verfolgt, und viele große Firmen wie die A. E. G., Ludwig Loewe & Co., M. A. N., Borsig u. a. haben eigene Laboratorien für die Lehrlingsauswahl und zum Teil auch für die Arbeiterauswahl eingerichtet, die in enger Fühlung, einige unter Leitung von Fachpsychologen stehen. Auch das psychotechnische Laboratorium an der Technischen Hochschule Charlottenburg, das unter Leitung von Professor Schlesinger und Dr. Walter Moede steht, hat sich besonders die Eignungsprüfung des industriellen Lehrlings angelegen sein lassen. Viele Firmen senden die sich bewerbenden Lehrlinge hierher und auch Behörden wie das Jugendamt, das Berufsberatungsamt und die Schuldeputation der Stadt Berlin lassen die Kinder hier auf ihre Eignung zu technisch industriellen Berufen prüfen. Besonders zu erwähnen ist, daß diesen Lehrlingen ein Fragebogen an Werkstatt und Fachschule mitgegeben wird, aus dem die Bewährung in der Praxis ersichtlich wird. Vielfach sind auch neue Prüfungen nach ein- bis zweijähriger Arbeit vorgenommen worden, die fast übereinstimmend die zuerst abgegebenen Urteile bestätigen, ein Beweis dafür, daß die Untersuchungen tatsächlich eine gültige Vorhersage der praktischen Verwendbarkeit ergeben.

Von weiteren Eignungsuntersuchungen wären dann noch die Prüfungen an Telephonistinnen, Maschinenschreiberinnen und Damenfriseusen zu nennen, die jedoch nichts besonders Bemerkenswertes ergeben. Auch an kaufmännischen Angestellten sind in der Auergesellschaft von Piorkowski Eignungsuntersuchungen angestellt worden.

Aber auch in unserem Gewerbe hat man sich der Frage der Berufseignung zugewandt. Auf der Bugra 1914 hatten Moede und Piorkowski[13]) in der psychologischen Abteilung des Hauses „Kind und Schule" eine Versuchsanordnung zur Feststellung der Eignung zum Hand- und Maschinensetzer ausgestellt, die wohl der erste Versuch in unserem Gewerbe war. Während des Krieges wurden dann in Berlin von Lipmann[14]) Eignungsprüfungen durchgeführt, als die Einstellung von weiblichem Personal notwendig wurde, und fast gleichzeitig hiermit und aus dem gleichen Grunde in Stuttgart von Dora Krais[14]). Neuerdings berichtet Friedemann von der Buchdruckerlehranstalt in Leipzig, daß auch dort die Berufseignung für Setzer und Drucker geprüft wird. Es gilt beim Setzer vor allem die Anspannung und Ausdauer der Aufmerksamkeit zu prüfen (Leichen und Hochzeiten!) und die Kombinationsfähigkeit (schwer lesbare Manuskripte), wie überhaupt die allgemeine Intelligenz festzustellen. Nach den vorliegenden Veröffentlichungen steckt das Problem der Berufsberatung im Druckgewerbe noch im Anfang, es wird hier noch mehr auf die eigenartige Arbeitsweise eingegangen werden müssen, wenn die Ergebnisse einigermaßen sicher sein wollen.

III.

Der im vorstehenden zusammengedrängte Fragenkomplex der Rationalisierung der Arbeit und der Arbeitseignung ist in der Nachkriegszeit von verschiedenen Seiten lebhaft erörtert und das Für und Wider erwogen worden. Während das Taylorsystem noch immer auf heftigsten Widerstand bei den Gewerkschaften stößt, hat die Frage der Eignungsprüfung bereits auch in Gewerkschaftskreisen Zustimmung gefunden und der Allgemeine deutsche Gewerkschaftsbund hat sich für die Feststellung der Eignung zum Beruf ausgesprochen. Die Wichtigkeit der Eignung, und vor allem der Zusammenhang von Eignung und Arbeitsleistung liegt wohl klar genug, so daß ich hierzu nichts weiter ergänzen brauche. Nur muß gefordert werden, daß die Prüfmethoden sorgfältig zusammengestellt werden, so daß sie die Erfordernisse des Berufes getreu widerspiegeln.

Verwickelter ist die Stellungnahme zum Taylorsystem. Häufig werden gegen das Taylorsystem Einwände erhoben, die sich eigentlich gegen die Entwicklung unserer Industrie richten. Die fortschreitende Arbeitsteilung brachte uns schon lange die Mechanisierung der Arbeit. Taylor führte diese Arbeitsteilung nur bis auf den Grund durch und machte dadurch die geistig veranlagten Kräfte für geistige Betätigung frei. Auch der Einwand der Monotonie des Arbeitsprozesses ist kein stichhaltiger Grund gegen das Taylorsystem. Soweit überhaupt von Monotonie zu sprechen ist, ist sie keine Folge des Taylorsystems, sondern der fortschreitenden Massenerzeugung, und sodann ist hier an Münsterberg[11]) zu erinnern, der durch Befragen vieler Arbeiter feststellte, daß die Monotonie eine individuelle Veranlagung sei: was dem einen immer neue Reize und damit neue Sensationen und Anregungen gibt, erscheint dem andern nur als eine Kette gleichförmiger Vorgänge ohne Abwechslung. Wenn aus dem Taylorsystem erst der Grundsatz sich herausklärt, daß ein Betrieb lebende, fühlende Menschen als Arbeiter hat, daß also auf die Eigenart des Menschen als Arbeitsglied Rücksicht genommen werden muß, dann wird auch der Widerstand gegen das System erlahmen, weil sich dann bei den Betriebsleitern die Erkenntnis durchsetzen wird, daß eine der wichtigsten Angelegenheiten der Betriebsleitung das Schaffen und Erhalten der Arbeitsfreude auch im letzen, unscheinbarsten Arbeiter ist. Möge diese Erkenntnis sich recht bald Bahn brechen!

Anmerkungen.

Aus der Fülle der vorhandenen Literatur seien nur die wichtigsten Veröffentlichungen genannt:

1) Was will Taylor? Die arbeitsparende Betriebsführung. Von Waldemar Hellmich. — Kritische Bemerkungen über das Taylor-System. Von Ernst Huhn. 3. Aufl. Berlin 1920. Verlag des V. D. I.

Eine kleine Broschüre, die einen Überblick über die Probleme des Taylorsystems gibt.

2) Die Betriebsleitung, insbesondere der Werkstätten (Shop Management). Von Fred. W. Taylor. Autorisierte deutsche Bearbeitung von Prof. A. Wallichs. 3. Aufl. Berlin 1914, Verlag von Julius Springer.

Das grundlegende Werk Taylors. Prof. Wallichs behandelt eingehend die andersgearteten deutschen Verhältnisse in besonderen Kapiteln.

3) Aus der Praxis des Taylor-Systems, mit eingehender Beschreibung seiner Anwendung bei der Tabor Manufacturing Company in Philadelphia. Von Dipl.-Ing. Rudolf Seubert. 3. berichtigter Neudruck. Berlin 1919, Verlag von Julius Springer.

Bringt außer der an Hand von zahlreichen Formularen geschilderten Organisation bei den Taborwerken eine kurze Übersicht über die Grundsätze Taylors.

4) Das A-B-C der wissenschaftlichen Betriebsführung (Primer of Scientific Management). Von Frank B. Gilbreth. Frei bearbeitet von Dr. Colin Roß. 3. Neudruck. Berlin 1920, Verlag von Julius Springer.

Eine kurze Übersicht über die Organisation, die Lohnsysteme und die Arbeitsuntersuchungen Taylors.

5) Bewegungsstudien (Motion Study): Vorschläge zur Steigerung der Leistungsfähigkeit des Arbeiters. Von

Frank B. Gilbreth. Freie deutsche Bearbeitung von Dr. Colin Roß. Berlin 1921, Verlag von Julius Springer.

Unter besonderer Berücksichtigung des sogen. Gilbrethschen Mauerns werden alle Fragen erörtert, die zur Beurteilung bzw. zur Besserung der Arbeitsverfahren führen.

6) Ermüdigungstudium (Fatigue Study). Eine Einführung in das Gebiet des Bewegungsstudiums von Frank B. Gilbreth und L. M. Gilbreth. Berechtigte Übertragung ins Deutsche von J. M. Witte. Berlin 1921, Verlag des V. D. I.

Gibt die Ergebnisse der mit vieler Liebe durchgeführten Ermüdungsstudien und die Vorschläge, die zur Erleichterung der Arbeit dienen.

7) Wie macht man Zeitstudien? Arbeits- und Zeitstudien zur genauen Festsetzung von richtigen Stücklöhnen in Maschinenfabriken. Von Oberingenieur Eduard Michel. (Nach Taylor und Menick.) Berlin 1920, Verlag des V. D. I.

Ein erster Versuch, die Forschungen auf dem Gebiet der Zeitstudien systematisch darzustellen. An Hand von Formularen und Berechnungsbeispielen wird eine gute Einführung in dieses umstrittene Gebiet gegeben.

8) Industrielle Betriebsführung. Von James Mapes Dodge. — Betriebsführung und Betriebswissenschaft. Von Prof. Dr.-Ing. G. Schlesinger. Manuldruck 1921. Verlag von Julius Springer, Berlin.

Zwei Vorträge, 1912 im Verein Deutscher Ingenieure gehalten, die besonders die Stellungnahme des Amerikaners und des Deutschen zum Taylorsystem kennzeichnen. Die mit abgedruckte Diskussion bringt reiches Material für und wider die Lehren Taylors. Sehr lesenswert.

9) Kritik des Taylor-Systems. Von Gustav Frenz. Berlin 1920, Verlag von Julius Springer.

Der Verfasser, leitender Ingenieur eines großen rheinländischen Industrieunternehmens übt hiermit Kritik sowohl am Taylor-System selbst als auch an den falschen Übertragungen in die Praxis. Das was für den deutschen Maschinenbau empfehlenswert ist, wird eingehend auf Grund der reichen praktischen Erfahrung des Verfassers geschildert.

10) Psychotechnik und Taylorsystem. Von K. A. Tramm, Betriebsingenieur. Erster Band: Arbeitsuntersuchungen. Berlin 1921, Verlag von Julius Springer.

Übersicht über die Einflüsse auf die Arbeitsleistung und über die Untersuchung der Arbeitsleistung im Sinne Taylors.

11) Psychologie und Wirtschaftsleben. Ein Beitrag zur angewandten Experimental-Psychologie. Von Hugo Münsterberg. 4. unveränderte Auflage. Leipzig 1919, Verlag von Johann Ambrosius Barth.

Der Grundstein der angewandten Psychotechnik. In flüssiger, leicht verständlicher Sprache werden alle bedeutsamen Fragen aus den Gebieten der Berufseignung wie auch der Rationalisierung der Arbeit (die Grundgedanken Taylors) entwickelt und in einem dritten Abschnitt auch die Reklamepsychologie erläutert.

12) Die Experimentalpsychologie im Dienste des Wirtschaftslebens. Von Dr. W. Moede. Berlin 1919, Verlag von Julius Springer. Vergriffen. Die zweite Auflage, die durch einen Abschnitt über die Rationalisierung der Arbeits-, Anlern- und Absatzverfahren erweitert werden soll, befindet sich in Vorbereitung.

Ein Vortrag, gehalten im Verein Deutscher Ingenieure. An Hand der vom Verfasser durchgeführten Kraftfahrerprüfung werden die Fragen der Berufseignungsprüfung aufgerollt und verschiedene Prüfverfahren gezeigt. Auch die lehrreiche Aussprache ist mit abgedruckt.

13) Die psychologische Methodologie der wirtschaftlichen Berufseignung. Von Dr. Curt Piorkowski. Zweite, vermehrte und bis zum heutigen Stand fortgeführte Auflage. Leipzig 1919, Verlag von Johann Ambrosius Barth.

Gibt einen Überblick über die Untersuchungsmethodik und gruppiert die Berufe nach ihren Anforderungen.

14) Die Berufseignung der Schriftsetzer. Bericht über eine Experimental-Untersuchung von Otto Lipmann. — Eignungsprüfungen bei der Einführung von weiblichen Ersatzkräften in das Stuttgarter Buchdruckgewerbe. Von Dora Krais. Leipzig 1918, Verlag von Johann Ambrosius Barth.

Ausführlicher Bericht über die Eignungsprüfungen und die ersten Ergebnisse. Sonderabdruck aus der „Zeitschrift für angewandte Psychologie". Bd. 13.

15) „Praktische Psychologie." Monatsschrift für die gesamte angewandte Psychologie, für Berufsberatung und industrielle Psychotechnik. Herausgeber: Dr. W. Moede und Dr. C. Piorkowski. Verlag S. Hirzel in Leipzig. Begründet 1919.

Berichtet in allgemeinverständlicher Form über die hier erwähnten Gebiete.

* *

Richtlinien zur Einordnung typographischer Elemente

Von Hinrich Hermann Leonhardt

Die Idee der typographischen Kunst ist der Kampf freiheitlich geordneter Individuen um eine ihnen gebührende Stellung innerhalb bestimmter Grenzlinien. Dieser Kampf wird symbolisch dargestellt durch das Ringen einer Anzahl typographischer Elemente und Elemente-Gruppen um eine ihnen zukommende Stellung innerhalb der Grenzfesseln des Formates. Irgendeinen Moment dieses Kampfes zum Ausdruck zu bringen, ist Aufgabe der typographischen Kunst.

Mit diesen Sätzen trete ich in einen gewissen Gegensatz zu denen, die Schinnerer in seinem Aufsatze „Moderne Buchkunst in Deutschland"[1]) als Buch-Architekten bezeichnet, und deren Ideen für die weitesten Kreise graphischer Künstler von Bedeutung waren und noch sind.

Die Typographie braucht nicht ihre Prinzipien anderen Gebieten zu entleihen, und zumal die Architektur, deren Prinzip Stütze und Last ist, dürfte ungeeignet sein, der Gläubiger der Buchdruckerkunst zu werden.

Die grundsätzliche Auseinandersetzung hierüber hoffe ich in einem der nächsten Hefte veröffentlicht zu sehen. In dem vorliegenden Aufsatze ist die nicht minder wichtige Frage zu lösen: Wie kann der Satzkünstler den Kampf symbolisch darstellen? Dieses „Wie" bleibt der künstlerischen Freiheit insofern überlassen, als es dem Künstler freisteht, welchen Moment des Kampfes er darzustellen beabsichtigt; da aber die Tendenz des Kampfes immer die gleiche ist und ebenso das Endresultat, nämlich der harmonische Ausgleich, so ist er nach dieser Hinsicht gebunden. Nur wer das Ziel kennt, ist in der Lage, die Bestrebungen darzustellen, die auf jenes gerichtet sind; nur aus dem eingetretenen Ruhezustand lassen sich die Gesetze ableiten, die unbeschadet der künstlerischen Freiheit, befolgt werden müssen, um die Bewegungen darstellen zu können, die jenem vorausgehen. Das Problem spitzt sich also für den Satztechniker zu der Frage zu: Welches ist denn der Ruhezustand, d. h. welches sind die Punkte innerhalb der Formatgrenze, welche den wichtigen Elemente-Gruppen die ihnen gebührende Stellung anweisen, bzw., wenn nur eine oder zwei Gruppen vorhanden sind, wie haben diese sich den Formatgrenzen einzufügen?

Betrachten wir zunächst ganz äußerlich das Format, so ist zunächst festzustellen, daß dieses für die Typographie ein Rechteck ist, und fragen wir uns, welche Fläche sich außer den eingeschriebenen Rechtecken am besten dem Format-Rechteck anpaßt, so ist zu antworten, daß dieses die Ellipse ist, welche dem Rechteck einbeschrieben ist, d. h. deren Längenachse gleich der Längsseite und deren Querachse gleich der Querseite des Rechteckes ist.

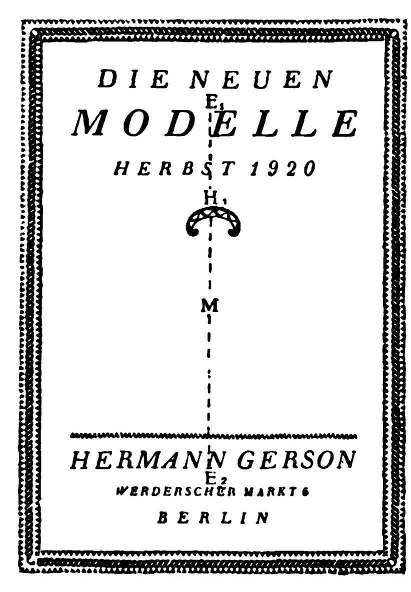
Die Folgerung nun, daß die auf dem Format-Rechteck zu verteilenden Elemente Beziehungen zu den Strukturpunkten der Ellipse (das sind die Brennpunkte und der Mittelpunkt) aufweisen, dürfte nicht allzu überraschend sein. Man hat sich daran gewöhnt, von Blickpunkten zu sprechen, auf die unwillkürlich das Auge des Beschauers gerichtet zu sein pflegt. Es ist bekannt, daß selten

[1]) Jahresbericht der Gutenberg-Gesellschaft 1912.

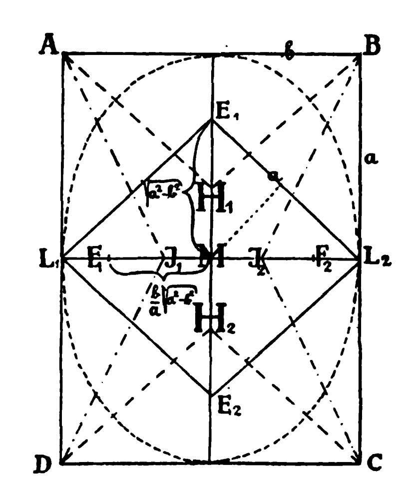
der Mittelpunkt einer Drucksache dieser Blickpunkt ist, sondern, daß vielmehr oberhalb und unterhalb des Mittelpunktes die sogenannten Blickpunkte liegen. Sind diese nun etwa die Brennpunkte?

Die Bejahung der Frage wäre zu vorschnell und unrichtig; denn auch die Brennpunkte der Ellipse bilden keineswegs immer die Blickpunkte, auf die unwillkürlich das Auge des Betrachters ruht, sondern vielmehr sind es Punkte, die sowohl zu den Brennpunkten, als auch dem Mittelpunkt in gleicher Beziehung stehen. Mittelpunkt und Brennpunkte sind beide in gleicher Weise als Struktur-Organe für den Aufbau einer harmonischen Ordnung der Elemente in das typographische Formatrechteck von Bedeutung. Darum ist aus ihnen beiden das Mittel zu ziehen, um den ästhetischen Ruhepunkt für das Auge zu finden. Diese gesuchten Punkte sind die Halbierungspunkte der Verbindungsstrecke der Brennpunkte mit dem Mittelpunkt, der sogenannten Exzentrizität (vgl. Punkt H_1, Fig. 1). In den allermeisten Druckerzeugnissen, die auch nur ein wenig den Anspruch auf künstlerische Kritik machen dürfen, habe ich es bestätigt gefunden, daß die Hauptschlagzeilen entweder durch die Brennpunkte der Ellipse, den Mittelpunkt, oder aber durch diesen vorgenannten Halbierungspunkt gingen.

Gleichwohl ist hiermit die Bedeutung dieser „festen Punkte" noch nicht erschöpft. Der obere Brennpunkt bildet häufig bei der Verteilung weniger Elemente-Gruppen auf dem Bilde den unteren Grenzpunkt für die obere Gruppe. Besonders häufig ist dies der Fall bei gut angeordneten Briefköpfen. Zweitens dient der Brennpunkt vielfach als Zentralpunkt einer Elemente-Gruppe, um den sich die einzelnen Zeilen anordnen (vgl. Beispiel 1). Ähnliches gilt für den unteren Brennpunkt, der in den allermeisten Fällen der obere Grenzpunkt der Verlagszeile bei Titeln ist (vgl. Beispiel 2).



Beispiel 1.



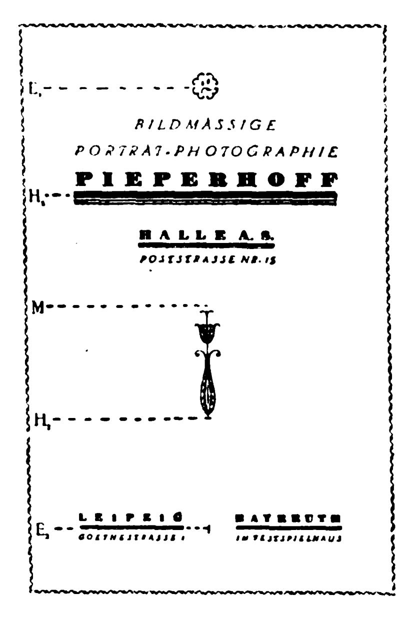
Figur 1.



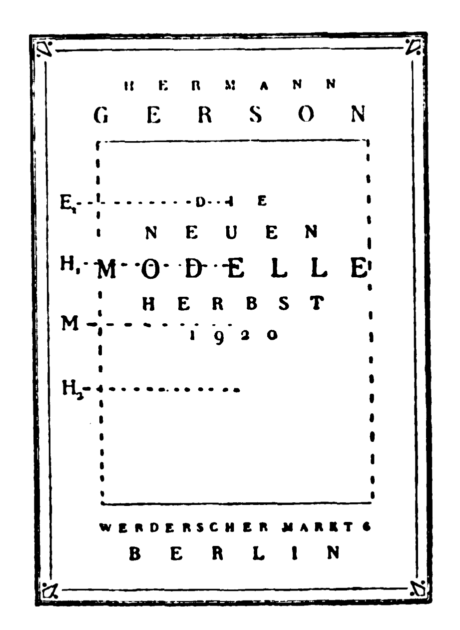
Beispiel 2.

Bei den allermeisten Fällen aber, bei denen sich die Elemente nach der Mitte des Bildes hin anordnen, ist der Halbierungspunkt der Verbindungsstrecke vom Mittelpunkt zum Brennpunkt der Punkt, um den sich alles zentralisiert, während der Mittelpunkt nur in den seltensten Fällen für die Platzverteilung in Frage kommt, sondern zu einer relativen Bedeutungs-

losigkeit herabsinkt (vgl. Beispiel 3, 4 und 5). In Beispiel 4 ist interessanterweise durch die Abschlußstriche ein Format im Formate geschaffen worden.

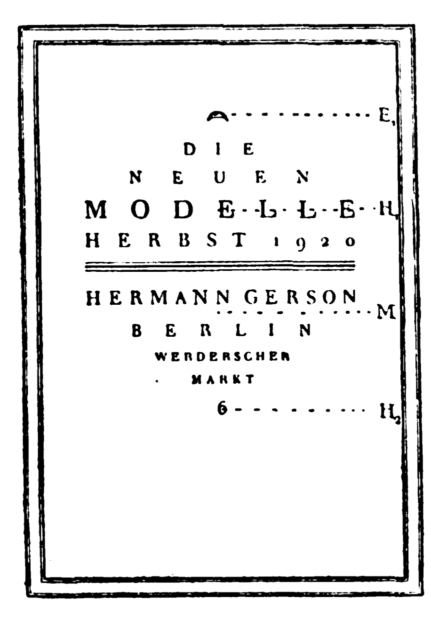


Beispiel 3.

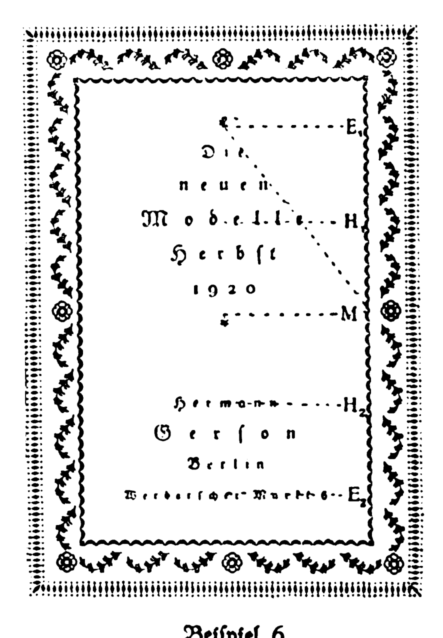


Beispiel 4.

Für die Breite der Zeilen ist häufig die Peripherie der Ellipse, nicht selten auch der Rhombus ausschlaggebend, dessen Eckpunkte die Brennpunkte einerseits und die Halbierungspunkte der Längsseite andererseits sind, nämlich der Rhombus $L_1E_1L_2E_3$ (vgl. Fig. 1 und Beispiel 6).



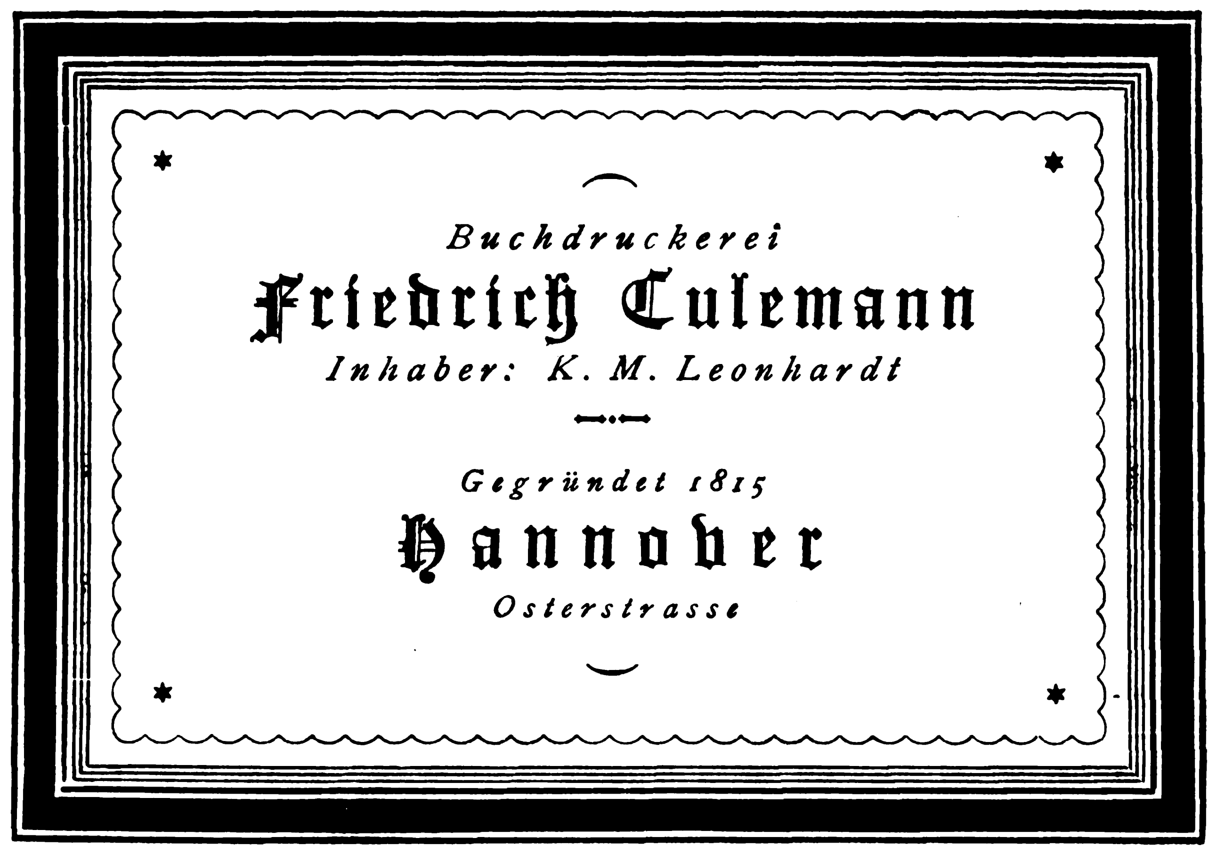

Beispiel 5.



Beispiel 6.

Noch eine Frage ist offen, nämlich: Welche Punkte kommen bei Querformaten für die Anordnung der Elemente-Gruppen in Frage. In diesem Falle treten an Stelle der Brennpunkte der Ellipse die Brennpunkte einer Hyperbel, deren Brennpunkte vom Mittelpunkt um eine Strecke entfernt sind, die die 4. Proportionale zu der halben Längsseite = a, der halben Querseite = b, und der Exzentrizität

$= \sqrt{a^2 - b^2}$ ist. Geometrisch erscheint diese Strecke als Höhe des Dreiecks $EML = \frac{b}{a}\sqrt{a^2 - b^2}$ (vgl. Fig. 1, Punkt F_1 und F_2 und Beispiel 7).



Beispiel 7.

Die Verwendbarkeit dieser festen Punkte ist an kein Format gebunden, sondern völlig unbeschränkt, denn die hier angedeuteten Verhältnisse bleiben für alle denkbaren Rechtecke die gleichen, da sich die Ellipse und ihre Brennpunkte je nach der Ausdehnung und Ordnung des Formatrechtecks mit verändern, während z. B. das Verhältnis des goldenen Schnitts ewig dasselbe ist. Mit ganz überraschendem Erfolge habe ich an einer großen Zahl von Titeln und Inseraten Nachmessungen veranstaltet. Bei dem weitaus größten Teile habe ich diese Regeln bestätigt gefunden, und wo sie nicht befolgt waren, ließ sich das Bild stets bei Befolgung derselben erheblich verbessern! Ich bemerke hierzu, daß die gewählten Beispiele nicht als Probebeispiele besonders angefertigt worden sind, sondern willkürlich aus dem vorhandenen Material ausgewählt wurden. Die Reihe ließe sich noch beliebig verlängern. Den Leser aber bitte ich, sich durch Nachmessungen an anderen formvollendeten Drucksachen[1]) von der Richtigkeit meiner Ansicht zu überzeugen. Nicht immer erscheint die Gesetzmäßigkeit auf den ersten Blick gewahrt zu sein, um so bedeutsamer aber ist die Feststellung, daß das geübte Auge des Setzers unwillkürlich die Gesetze beachtet, über die er sich begrifflich noch nicht im klaren war. Verkehrt wäre es auch, zu meinen, daß man nunmehr schematisch die angegebene

[1]) U. a. in Bauers „Handbuch für Setzer".

mathematische Anordnung der Elemente-Gruppen vorzunehmen brauche, um etwas Künstlerisches zu erzielen. Auf diese Weise würde man nichts Lebendiges erzeugen, sondern nur eine leichenhafte, starre Formel maskieren. Häufig deuten Sterne, Linien und in die Ecken gestellte Ornamente auf die elliptoidische Struktur der Satzanordnung hin. Besonders wird bei derartigen Satzgebilden vieles nur angedeutet, was empfindungsgemäß zu ergänzen ist.

In vorstehendem ist dargelegt worden, an welche Punkte die Hauptzeilen typographischer Elemente gestellt werden können, damit sie im Format-Ganzen eine harmonische Einordnung erfahren. Wir haben gezeigt, daß die Hauptschlagzeilen durch die Halbierungspunkte der Exzentrizität zu gehen haben. Dabei war zu beachten, daß der obere Halbierungspunkt gewichtiger ist, als der untere; es folgen dem Grade ihrer Bedeutung nach der obere und untere Brennpunkt, als letzter der Mittelpunkt. Sind z. B. drei Gruppen vorhanden, so stellt man sie am besten an folgende Punkte: H_1, H_2, M oder E_1, E_2, M (vgl. Fig. 1); sind vier Gruppen vorhanden, dann kommen der Reihe nach die Punkte: H_1, H_2, E_1, E_2 in Frage.

Welche Gründe beeinflussen nun ferner die Größe der Schriftgrade für die Hauptzeile? Für die absolute Größe der Schriftgrade der Hauptzeile sind die Größe des Formates, das Wort selbst und die ausgewählte Type maßgebend. Für die relative Größe der Schriftgrade bleibt dem Setzer noch zweierlei zur Erwägung, nämlich erstens: die Wichtigkeit der betreffenden Zeile ihrem Sinne nach im Vergleich mit anderen eventuell vorhandenen Hauptzeilen und Gruppen; denn: je wichtiger eine Zeile für den Sinn ist, desto mehr soll sie hervortreten, desto größer muß also ihr Schriftgrad sein; zweitens: die Anzahl der im Formatrechteck vorhandenen Gruppen; denn je größer die Anzahl der im Formatrechteck vorhandenen Gruppen ist, desto kleiner muß der Schriftgrad der einzelnen Hauptzeilen sein.

Für den organischen Aufbau der typographischen Elemente sind aber außer den Hauptzeilen die Elemente-Gruppen selbst von Bedeutung. Ihre innere Gliederung ist nach verschiedenen Gesichtspunkten vorzunehmen. Es ist zu berücksichtigen: Erstens das Verhältnis der Gruppe als Ganzes betrachtet zu den übrigen Gruppen; denn je mehr Gruppen vorhanden sind, desto kleiner muß die von der einzelnen Gruppe bedeckte Fläche sein. Zweitens die Wichtigkeit; denn die wichtigste Gruppe beansprucht den meisten Platz. Ich rede hier absichtlich nicht von der Größe der Schriftgrade der Elemente, sondern von der Fläche, welche die Gruppe für sich im Formatganzen zu beanspruchen hat; denn diese Fläche kann außer durch eine bedruckte auch durch eine unbedruckte Fläche gebildet werden. Begrenzungs- und Abschlußstücke kennzeichnen die Zugehörigkeit dieser Fläche zur Gruppe. Drittens ist zu berücksichtigen die Menge der der Gruppenhauptzeile untergeordneten Elemente, denn je mehr Elemente zu der Hauptzeile treten, desto kleiner muß deren Schriftgrad sein. Viertens, je wichtiger die Hauptzeile als die untergeordneten Elemente ist, desto größer muß der Unterschied zwischen den Elementen und der Hauptzeile sein, oder die Größe der Elemente ist umgekehrt proportional der Wichtigkeit der Hauptzeile. Endlich ist auch die absolute Größe der Hauptzeilen für die Struktur der Gruppe maßgebend. Nicht selten verwendet man künstlerischer Kontraste zu Liebe für die Hauptzeilen andere Schriftgattungen, wie zu den der untergeordneten Elemente; aber ein kurzes Wort kann trotz besten Willens nicht beliebig in die Länge gezogen werden, weder durch Sperrung noch durch Auswahl eines größeren Schriftgrades. Eine dritte oder gar vierte Schrift-

gattung der Zeilenlänge zu Liebe zu wählen, ist unbedingt zu verwerfen. Im umgekehrten Falle ist es noch schlimmer; denn ein langes Wort kann nicht verkürzt, ohne nicht auch gleichzeitig verkleinert zu werden. Wie aber die Auswahl auch ausfällt, immer müssen die untergeordneten Elemente den ihnen zukommenden Abstand zur Hauptzeile bewahren, daher kann man sagen, daß die Größe der untergeordneten Elemente proportional der absoluten Größe der Hauptzeile ist. Betreffs des Abstandes der einzelnen Zeilen voneinander, achte man auf gleichmäßige Flächenfärbung, dann kann auf jede Gliederung und Abwägung verzichtet werden. Die Zeilen treten alsdann, obwohl von verschiedener Größe, in relativ gleichweite Abstände. Die ganze Gruppe erhält dadurch einen bestimmten Charakter, und die von ihr bedruckte Fläche eine effektvolle Färbung, die von den übrigen Zeilen absticht. Wägt man dagegen innerhalb der Gruppe wiederum jede Zeile in ihrem Verhältnis zu ihrer Umgebung ab, so entsteht sozusagen ein Format im Format, und die Verhältnisse werden überaus kompliziert. Die übergroße Mannigfaltigkeit der Anwendung dieses Ordnungsgesetzes ist offensichtlich. Sie wechselt mit der mathematischen Variationsmöglichkeit beim Hinzutreten neuer Elemente; das Auge des empfindsamen Künstlers wird meist viel schneller und treffender die Abwägung vornehmen, als der konstruierende Theoretiker. Deshalb wäre es auch verfehlt, wollte man versuchen, das Gesetz in mathematische Formeln zu pressen, was in Analogie auf die Gravitationsgesetze nicht allzu schwer sein möchte. Im allgemeinen wird eine harmonische Anordnung schon dadurch erreicht, daß man auf eine gleichmäßige Flächenfärbung achtet, die nur durch gewichtige Zeilen unterbrochen wird.

Allzu großer Abstand der einzelnen Zeilen wird das Bild leicht zu licht, ein zu enger Abstand der einzelnen Zeilen dagegen wird das Bild bald dunkel erscheinen lassen. In der Auswahl dieses Farbenspiels liegt meist der Weg zum richtigen Durchschuß.

Überall ist die Idee wirksam, die auf harmonische Einordnung dieser Flächengebilde innerhalb eines Formates dringt, nimmermehr aber die architektonische Idee vom Aufbau der Massen und von Stütze und Last. Die notwendige Konsequenz der von mir dargelegten Idee dagegen ist der sogenannte *aufgelöste Satz*. Dieser braucht dennoch nicht auf feste Gruppen zu verzichten, denn auch deren Einordnung kann ungezwungen erfolgen.

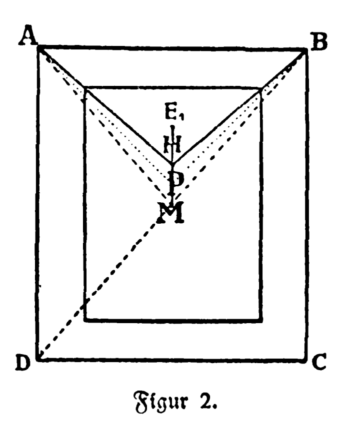
Die im vorigen gemachten Angaben beziehen sich im allgemeinen auf lichte Satzbilder, wie sie uns auf Titeln, Prospektseiten und größeren Inseraten entgegentreten. Im folgenden dagegen spreche ich über die Platzanordnung einer eng bedruckten Seite.

Bei dem Bestreben, der Aufgabe gerecht zu werden, eine sehr große Anzahl von Elementen auf einem relativ kleinen Raum anzuordnen, ist es ganz natürlich, daß man nicht mehr die Ellipse und ihre Peripherie hierfür zugrunde legt, sondern ein Rechteck bildet, das dem äußeren Formatrechteck einbeschrieben ist. Die Raumausnutzung ist somit erheblich besser. Über die Anordnung dieser einbeschriebenen Rechtecke hat man sich merkwürdigerweise wenig Kopfzerbrechen bisher gemacht. — Die Anordnung, welche *gleichbreite* unbedruckte Randflächen oben, unten und an den Seiten vorsah, ist zu starr, und obwohl dieses Prinzip vielfach den Setzern und Druckern von vornherein eingepaukt wurde, wird es doch tatsächlich selten befolgt. Die so entstandene bedruckte Fläche erscheint wie mit Fesseln unnatürlich an den äußeren Rand zurückgehalten, während sie ihrer Tendenz nach auf die Mitte hin sich zusammenzuschließen scheint.

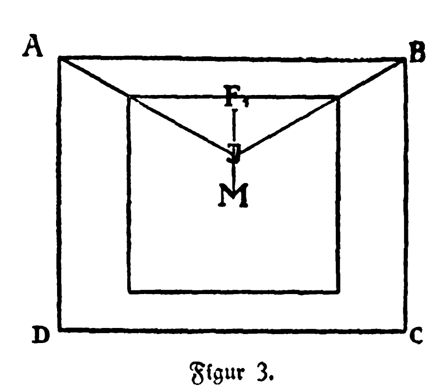
Die mathematischen Funktionen lassen bald erkennen, daß dem so ist. Die Eckpunkte solcher Rechtecke, deren Seiten von den Seiten des umschriebenen Formatrechtecks gleichweit entfernt sind, liegen bekanntlich auf der Halbierungslinie des Rechteckwinkels. Die Entfernung des Schnittpunktes (P) je zweier Winkelhalbierenden ist von den zunächst gelegenen Ecken des Rechteckes (A und B) um $b\sqrt{2}$ entfernt, wenn man die Querseite des Rechteckes mit $2b$ bezeichnet (vgl. Fig. 2). Man sieht daraus, daß der Punkt, der zur Konstruktion der zuletzt genannten Rechtecke von Bedeutung ist, lediglich eine Beziehung zu *einer* Seite aufweist.

Auch ein anderer Weg führt nicht zu dem gewünschten Ziel: Denkt man sich die Diagonalen des Formatrechteckes als die geometrischen Orter für die Eckpunkte aller einzubeschreibenden Rechtecke, so erkennt man bald, daß durch die gleichmäßig progressive Konvergenz der Eckpunkte auf den Mittelpunkt die Abstände oberhalb und seitlich der gedachten Rechtecke übermäßig rasch ungleich werden. Das kommt eben daher, daß bei dieser Art der Platzanordnung lediglich Bezug auf den Mittelpunkt des Formatrechteckes genommen wird. Notwendig ist aber auch hier, die Brennpunkte der einbeschriebenen Ellipse zu beachten. Nur diese sind die charakteristischen Punkte, die sich dem Rechteck nach seiner Ausdehnung anpassen.

Verbindet man also einen *Halbierungspunkt der Exzentrizität* $(\sqrt{a^2-b^2})$ mit den *zunächst liegenden Eckpunkten*, so ergeben diese neuen Strecken die geometrischen Orter für die Eckpunkte der Rechtecke, welche sich harmonisch dem Formatrechteck anpassen. Nennt man, wie vorhin, die Längsseite eines Formatrechtecks $2a$, die Querseite $2b$, die Strecke vom Eckpunkt zu dem mehrfach genannten Halbierungspunkt x, so ist $2x = \sqrt{5a^2 - 4a\sqrt{a^2-b^2} + 3b^2}$. Interessant ist hierbei, daß bei kürzeren Formaten der Abstand der Querseiten von den entsprechenden Seiten des umschriebenen Rechtecks kleiner ist, als der Abstand der Längsseiten; daß aber etwa bei einem Verhältnis der Seiten $a : b = 1 : \frac{1}{2}\sqrt{3}$ die Abstände der Querseiten größer werden, wie die Abstände der Längsseiten. Bei Querformaten treten an Stelle der Punkte der Ellipse wieder sinngemäß die Punkte der Hyperbel (vgl. Fig. 3).



Figur 2.



Figur 3.

Vergeblich sucht man unter den Schriften, die sich mit der Technik des Satzes befassen, klare einfache Regeln und Beweggründe über die Größe und Anordnung des Satzspiegels und für das sogenannte *Formatmachen eines Buches*. Es ist eine auffallende Erscheinung, daß bei Be-

handlung des Themas Buchkunst nur über die Art und Gattung der Type, des Ornaments, des Umschlages und die Ausstattung gesprochen wird, meist im Hinblick auf bestimmte Künstler, während hingegen über dieses Thema so gut wie nichts verlautet. In Friedrich Bauers „Handbuch für Buchdrucker" wird zwar das Resultat der Milchsackschen Forschungen über Formatgesetze bekannt gegeben, aber mit einer solch dürftigen ästhetischen Begründung, daß ich dies lieber mit Schweigen übergehe. Es wird auch hier von kräftigen Pfeilern, tragfähigen Balken, die den Satzspiegel einfassen, geredet: ein Beweis wieder dafür, wie fest sich der architektonische Aberglaube in den Buchdruckergehirnen festgesetzt hat.

Nehme ich mir ein Buch vor und schlage es auf, so ist es natürlich, daß ich die beiden Seiten als ein Bild auffasse. Ich muß also für die Platzanordnung der Satzspiegelrechtecke einmal die Buchseite und zweitens die doppelte Buchseite in Rücksicht ziehen. Hierzu ist weiter nichts nötig, als die bereits erkannten Gesetze sinngemäß anzuwenden (vgl. Fig. 4). Ich suche mir also die Brennpunkte: Erstens der dem Seitenrechteck A B C D einbeschriebenen Ellipse E_1 und E_2 und zweitens die Brennpunkte des Zweiseitenrechtecks A F G D E_3 und E_4. Für den Satzspiegel der Seite A B C D kommen zunächst die zwei verschiedenen Ellipsen angehörigen Brennpunkte E_1 und E_3 in Frage. Die Verbindungsstrecke dieser Punkte bildet mit der Mittelachse E_3 O einen Winkel. Dieser Winkel deutet auf eine gewisse Kräfteverschiebung hin. Während beim einfachen Format der Strukturpunkt des Satzspiegels auf der Mittelsenkrechten des Formatrechteckes lag, muß beim Buchformat die Mittelsenkrechte um diesen Winkel aus ihrer senkrechten Lage herausgedreht werden; d. h. also: man muß durch M die Parallele zu E_1 und E_3 ziehen!

Beim einfachen Format spielten neben der Mittelsenkrechten ferner der Mittelpunkt und der Brennpunkt eine Rolle; aus beiden wurde das Mittel gezogen und der Punkt H als Strukturpunkt gefunden, beim Buchformat tritt an Stelle des Mittelpunktes der Brennpunkt E_3. — Da E_1 und E_3 in gleicher Weise konstruktiv wirksam sein sollen, so ziehe ich das Mittel aus ihnen, indem ich den Mittelpunkt ihrer Verbindungsstrecke feststelle. Diesen Punkt Z übertrage ich dann durch Parallelverschiebung auf die vorhin bezeichnete Parallele und finde in dem Schnittpunkt H_1 den neuen Strukturpunkt der einzubeschreibenden Satzspiegelrechtecke.

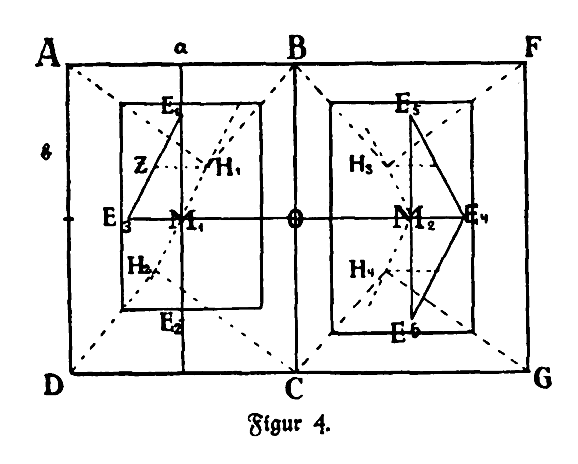
Es müssen also beim Buchformat die drei Größen, Brennpunkt E_1, Brennpunkt E_2 und die Parallele zur Strecke E_1 E_2 durch M in Beziehung gebracht werden; das Resultat ist der Punkt H_1.

Dieser neugefundene Punkt H_1 wird mit den Eckpunkten A und B verbunden, dann liegen die oberen Eckpunkte sämtlicher harmonisch eingeordneter Rechtecke auf diesen konvergierenden Linien. Zur Bestimmung der unteren Eckpunkte kann man zweierlei Wege einschlagen. Entweder man konstruiert die geometrischen Örter in derselben Weise wie die oberen (vgl. Fig. 4 rechts) oder aber man verlängert die Parallele H_1 M um sich selbst über M hinaus und findet so den zweiten Strukturpunkt H_2, den unteren äußeren Eckpunkt der einzuordnenden Satzspiegel findet man dann in analoger Weise wie die oberen. Die vierte Ecke wird durch Parallel-Ergänzung gefunden (vgl. Fig. 4 links).

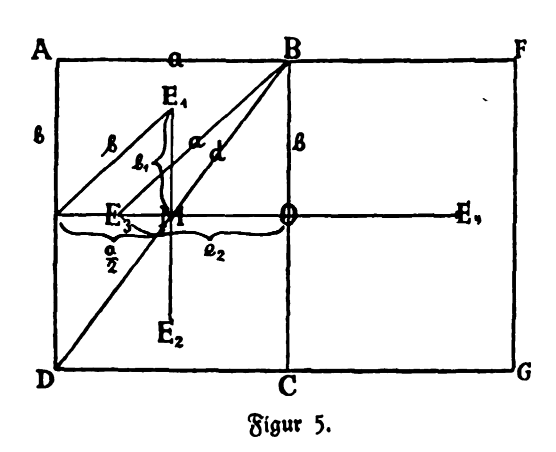
Diese zuletzt genannte Art der Konstruktion kommt den von Milchsack gefundenen Gesetzen, die leider nicht veröffentlicht wurden, am nächsten. — Aber sie hat viel vor der Milchsackschen Konstruktion und noch mehr vor der Lehre vom goldenen Schnitt voraus. Die Zahlen dieser Konstruktionen bestehen allenfalls nur für bestimmte Formate zu Recht, während das von mir aufgestellte

Gesetz rücksichtslos für immer und für alle Rechtecke unbedingt gilt. Konsequent wird der selbstverständliche Gedanke angewendet, daß aus den Strukturpunkten zweier verschiedener übereinanderliegender Rechtecke das Mittel zu ziehen ist. Stellt man sich die Anordnung des Satzspiegelrechteckes als eine fortschreitende Verringerung des Formatrechteckes vor, so bewegt sich dies im vorliegenden Falle nicht auf die Mittelpunkte und Brennpunkte eines Rechteckes, sondern auf die zweier Rechtecke hin. Die Richtung der Bewegung muß also gesetzmäßig verschoben werden, was oben gezeigt wurde. Das Resultat ist das erwartete. Die Größen der Stege nehmen in der Reihenfolge ab: 1. Fußsteg, 2. Seitensteg, 3. Kopfsteg und 4. Bundsteg. Es trifft aufs beste mit den gefühlsmäßig aufgestellten Formaten zusammen.

Die Größenverhältnisse von Buchformaten sind begrenzt. — Um dies näher begründen zu können, muß ich einige mathematische Beziehungen erläutern (vgl. Fig. 5).



Figur 4.



Figur 5.

Wenn ich die Längsseite des Rechtecks AFGD $2a$, die Querseite $2b$, die Entfernung E_1E_2 $2e_1$ die Entfernung E_3E_4 $2e_2$ und die Diagonale BD $2d$ nenne, so ist

$$\text{I. } e_1^2 = b^2 - \frac{a^2}{4} \qquad \text{II. } e_2^2 = a^2 - b^2 \qquad \text{V. } d^2 + e_2^2 = \frac{5}{4}a^2$$

$$\text{III. } d^2 = b^2 + \frac{a^2}{4} \qquad \text{III. } d^2 = b^2 + \frac{a^2}{4} \qquad \text{IV. } d^2 - e_1^2 = \frac{2}{4}a^2$$

$$\text{IV. } d^2 - e_1^2 = \frac{2}{4}a^2 \qquad \text{V. } d^2 + e_2^2 = \frac{5}{4}a^2 \qquad \text{VI. } e_1^2 + e_2^2 = \frac{3}{4}a^2$$

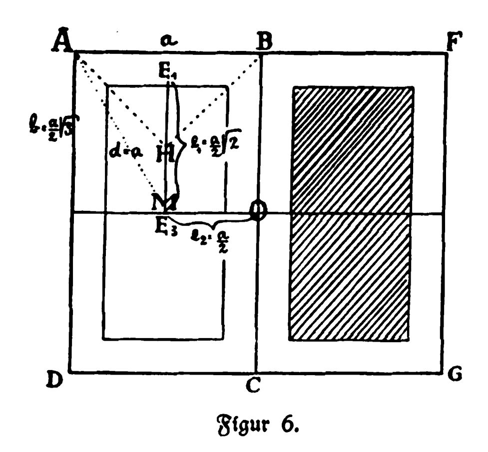
Aus diesen Gleichungen lassen sich, wenn außer der Seite a noch eine andere Funktion gegeben ist, die anderen Strecken berechnen. Macht man die Seite 2b immer größer und wendet man die oben dargelegte Konstruktion an, so wird man bemerken, daß bei einem Verhältnis $a:b = a:\frac{a}{2}\sqrt{3}$ der Satzspiegel nicht mehr nach der Mitte des Rechtecks AFGD gestellt ist, sondern genau in der Mitte des Rechtecks ABCD zu stehen kommt (vgl. Fig. 6). Macht man 2b noch größer, so verschiebt sich das Satzspiegelrechteck sogar nach dem Außenrand und die Zusammengehörigkeit der beiden Seiten ABCD und BFGC käme nicht mehr zum Ausdruck. Das Verhältnis $a:b = a:\frac{a}{2}\sqrt{3}$ ist, also dasjenige, bei dem b die größtmögliche Länge verglichen mit a besitzt. Als

besondere Eigenart dieses Formates ist zu bemerken, daß Punkt E_3 mit Punkt M zusammenfällt; E_1 und E_3 liegen also senkrecht übereinander. Ihre Verbindungsstrecke liegt auf der Längsachse des Rechteckes ABCD. Die konvergierenden Linien AH_1 und BH_1 fallen mit der Winkelhalbierenden des Rechteckwinkels zusammen.

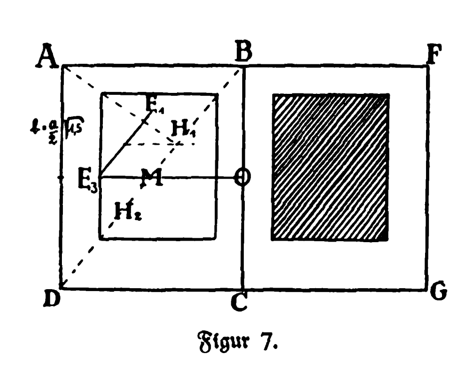
Die Größenverhältnisse in diesem Formate sind:

$$a = a, \quad b = \frac{a}{2}\sqrt{3}, \quad e_1 = \frac{a}{2}\sqrt{2}, \quad e_2 = \frac{a}{2}, \quad d = a.$$

In ähnlicher Weise findet man das kleinste Format. Dies ist nicht das Quadrat, vielmehr ist dies für die Buchtechnik bereits zu klein. Die Punkte $E_1 E_2$ würden mit M zusammenfallen und eine sinngemäße Platzanordnung, die die Selbständigkeit der beiden Buchseiten wahrt, würde nicht mehr gewährleistet, da die Satzspiegel beider Seiten direkt aneinanderstoßen würden.



Figur 6.



Figur 7.

Als kleinstes Format ist das zu betrachten, bei dem die Verbindungsstrecke der Punkte $E_1 E_3$ der Diagonale parallel ist, weil nur bis zu diesem Verhältnis herab die Festlegung der unteren Eckpunkte des Satzspiegelrechteckes möglich ist. Die Parallele zu $E_1 E_3$ durch M, welche wir bei unserer Konstruktion dauernd verwandten, fällt mit der Diagonale BD zusammen; würde sie die Diagonale überkreuzen, so würde der Bundsteg so schmal werden, daß, wie gesagt, die Satzspiegel-Rechtecke der Format-Rechtecke ABCD und BFGC nicht als selbständige Größen erscheinen würden.

Bei diesem kleinsten Formate stehen die Seiten a und b im Verhältnis des sogenannten goldenen Schnittes, es verhält sich:

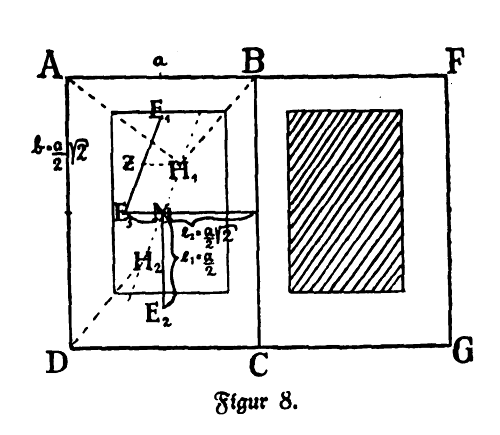
$$a = a, \quad b = a \cdot \frac{3{,}05}{4{,}94}, \quad \text{ferner } e_1 = \frac{a}{2}\sqrt{0{,}52}, \quad e_2 = \frac{a}{2}\sqrt{2{,}47},$$

$$\text{da } e_1^2 + e_2^2 = a^2(0{,}131 + 0{,}619) = a^2 \cdot 0{,}75 = \frac{3}{4}a^2$$

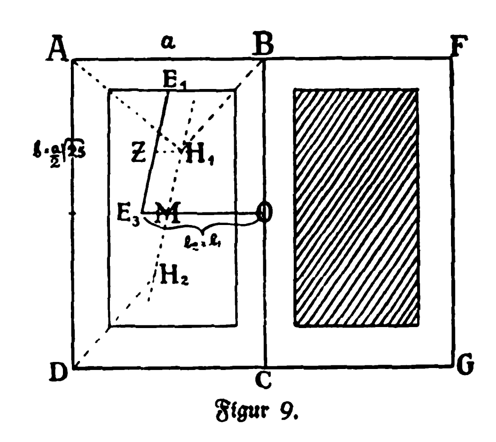
oder abgerundet $a = a, \quad b = \frac{a}{2}\sqrt{1{,}5}, \quad e_1 = \frac{a}{2}\sqrt{0{,}5}, \quad e_2 = \frac{a}{2}\sqrt{2{,}5}$ (vgl. Fig. 7).

Ein mittleres Format, in dem die Exzentrizitäten e_1 und e_2 gleich sind, ist das, welches den „goldenen Schnitt" in dem Sinne aufweist, wie er als allein gültig von Engel-Hardt vertreten wird;

die Papierränder stimmen allerdings nach meiner Konstruktion nicht mit denen Engel-Hardts überein. Welcher Anordnung der Vorzug zu geben ist, überlasse ich dem vergleichenden Urteil des nachprüfenden Lesers.



Figur 8.



Figur 9.

Die Größenverhältnisse sind abgerundet:

$$a = a, \quad b = \frac{a}{2}\sqrt{2{,}5} \quad e_1 = \frac{a}{2}\sqrt{1{,}5} \quad e_2 = \frac{a}{2}\sqrt{1{,}5} \quad \text{(vgl. Fig. 8).}$$

Höchst originelle Verhältnisse weist auch das „Weltformat" auf. Bei diesem ist die Exzentrizität des Rechtecks ABCD gleich $\frac{a}{2}$, die Exzentrizität des Rechtecks AFGD gleich b. Die Größenverhältnisse sind also: $a = a$, $b = \frac{a}{2}\sqrt{2}$, $e_1 = \frac{a}{2}$, $e_2 = \frac{a}{2}\sqrt{2}$, $d = \frac{a}{2}\sqrt{3}$ (vgl. Fig. 9). Die hier angeführten Beispiele stellen die Grenzen und charakteristischen Stufen der Formate und ihrer Satzspiegel dar. Dazwischen gibt es genügend andere, gegen deren Verwendung keine Gründe angeführt werden können. Irgendein Format besonders zu propagieren, fühle ich mich nicht veranlaßt.

Die relative Größe des Satzspiegels zum Format dürfte durch die angewandte Konstruktionsmethode genügend geklärt sein. Über die absolute Größe desselben in einem bestimmten Format bestehen natürlich auch Gesetze. In ein und dasselbe Format lassen sich nicht beliebig viele Satzspiegelrechtecke konstruieren, vielmehr darf die vom Satzspiegel eines Buches bedeckte Fläche nicht zu groß werden.

Auch hier weist uns die einbeschriebene Ellipse die Grenze an. Als größter Satzspiegel ist der zu betrachten, dessen äußere obere Ecke auf dem Schnittpunkt der Ellipsenperipherie mit der Verbindungsstrecke der Punkte H und A liegt.

Ich glaube mit meinen Ausführungen einen neuen gangbaren Weg eröffnet zu haben, der zu ästhetisch einwandfreien Ergebnissen in der Typographie hinführt. Weg, nicht Gesetz! Man wird meine Absicht verkennen, wenn man meinte, daß ich der künstlerischen Empfindungskraft ein starres Dogma entgegensetzen wollte. Nichts liegt mir ferner. – Ich bin überzeugt, daß man unter anderen Voraussetzungen auch über andere Wege zu künstlerischen Formen gelangen wird, aber ich glaube, daß unter Voraussetzung der von mir vertretenen Ansicht über die Idee der Typographie man psychologisch gar keine anderen Wege wird beschreiten können, um eben jene irgendwie zu veranschaulichen.

Abseits der revolutionären Gesten des Dadaismus und Futurismus, hinter denen sich häufig Unfähigkeit und Frechheit versteckt, schreitet auch auf künstlerischem Gebiete die ruhige Besinnung. Die Besinnung auf die Ideen, die man darstellen will, die Besinnung auf die Wege, die man einzuschlagen hat, um zu einer Darstellung jener Ideen zu gelangen. Nur so schafft man neue Werte, denn:

„Nicht um die Erfindung neuer Lärme dreht sich die Welt, sondern, um die Erfindung neuer Werte; — unhörbar dreht sie sich."

Expressionismus und Typographie

Von W. G. Eichhorn

Es gibt eine große Anzahl von Menschen, auch intelektuelle, die das stolze Bewußtsein in sich tragen, Zeitgenossen einer Revolution gewesen zu sein. Sie sprechen dabei vom neuen Geiste und vom alten System in kindlich naiver Vermengung, die Folge und Voraussetzung in logischen Zusammenhang bringen zu müssen erspart. Zwischen Sonnenuntergang und Sonnenaufgang war für sie die Wandlung zweier Welten vor sich gegangen, wie ein Szenenwechsel zwischen den Akten. Dabei zeigte sich aber gerade an ihnen das physikalische Gesetz der Trägheit in seiner fundamentalen Bedeutung. Die Probleme der Zeit wurden erst durch zum Ekel gewordene vornovemberlich-nationalistische Schlagworte, dann durch radikal-phantastische Phrasen „gelöst". — Gegensätze und Gleichheiten wurden zum chaotischen Gemisch, in dem durch den Dunst der Gegenwart zukünftige Formen noch nicht erkennbar sind. Erkennbar bleiben zunächst die großen Zusammenhänge der allgemeinen Weltwerdung aus allen Vergangenheiten, deren Spiegelbild der typographische Ausdruck immer gewesen ist.

Dieses Spiegelbild zwingt durch seine unkonturierten Formen zum wechselweisen Vergleich einzelner Wirklichkeiten. Kurzes Besinnen, schnellfassender Blick war Voraussetzung, um mit erneuter Kraft in dem Drange nach vorwärts sich behaupten zu können. Die im Hasten und Jagen sich überstürzende Entwicklung ließ aber keine Zeit zum Verweilen; momentane Eindrücke in ihrer Wesenheit festzuhalten, war deshalb Folge. Diese Eindruckskunst — Impressionismus genannt — verschob den Wertinhalt des Kunstwerks aus diesem heraus auf das atmosphärische Unsichtbare zwischen Künstler und Kunstwerk, vielleicht besser gesagt, auf die Wechselwirkung zwischen künstlerischem Sehen und gegenständlicher Wirklichkeit. Die Auflösung aller Formen im chaotischen Nichts rückte dann die Auswertung des Kunstwerks noch weiter von diesem ab und legte sie in den Künstler selbst. Das Gegenständliche wurde unter völliger Lösung von den technischen Mitteln reinster Ausdruck seelischen Empfindens und Erlebens — man sagt Expressionismus. (Vergleiche hierzu meine Definition in „Otto M. Leidel, ein expressionistischer Maler".)

Diese Wandlung konnte bei der Typographie als angewandte Kunst aber nicht in Erscheinung treten. Ihre Formen sind bedingte, bedingt immer im Ausdruck ihrer Zeit und gerade deshalb immer expressionistisch. Es ist eine Verwirrung von Begriffen und Tatsachen, wenn nun eine expressionistische Richtung in der Typographie propagiert, mit allen Mitteln geschäftlichen Kunst-

eifers ein Expressionismus „konstruiert" wird. Bei genauerem Hinsehen ist es nur vielleicht „unbewußter" Diebstahl von Formen, die mit zwingender Notwendigkeit Expressionen zeitgemäßen Gestaltens sind. Unwandelbar in ihrer Anwendung, werden sie, gelöst aus ihrer Gebundenheit, Zerrbild des künstlerischen Wollens, unkünstlerische Willkür. Was soll's mit den Saltomortales ganzer Zeilen und Zeilengruppen, was deutet das feuerwerkähnliche Überstreuen mit undefinierbarem Gewirr, warum ist eine Linie nicht mehr Linie, warum verstümmelt man die Schönheit lesbarer Schriftformen?

Es mag ein Zeichen unserer chaotischen Zeit sein, das spekulative Geschäftemacher nicht der Zeit, sondern die Zeit nutzen — der neuere Sprachgebrauch fand hierfür ein eigenes Wort —, aber nur ernstes Persönlichkeitsgefühl kann den Weg weisen, der wieder zu bestimmten Zielen führt. Die Typographie ist jeweiliger Ausdruck ihrer Zeit und sie bietet in der Behandlung ihres ureigensten Elements, der Type, die mannigfachsten Möglichkeiten persönlichen Gestaltungswillens. Diesen in ihr auszuschöpfen, im Neuen sich erneuernd, war und ist und bleibt — Expressionismus.

Rundschau

Bibliophilie-Chronik

Als die erste Aufgabe der Buchkunst muß immer das Buch ihrer Gegenwart gelten, erst mit ihm erweist sie letzten Endes als Kunstübung Selbständigkeit, mehr noch, die Notwendigkeit ihres Vorhandenseins. Dafür ist ein Beispiel: Thomas Mann. Wälsungenblut. Mit Steindrucken von Th. Th. Heine. Phantasus-Verlag, München 1921. Der Band ist dem Büchersammler gewichtig genug. Die Erstveröffentlichung einer — ausgezeichneten — Erzählung von Thomas Mann, die — leider sehr seltene — Gelegenheit, den Graphiker Heine als Illustrator zu schätzen (der in diesem Buche zum ersten Male eine Originalgraphik lieferte) und schließlich die Verbindung zweier bedeutender auch geschichtlich wichtig bleibender Namen durch ein Buch, das hiermit zu einem vollendet ausgeschliffenen Zeitspiegel wurde. Eine Vereinigung von Vorzügen, die in der Buchgeschichte nicht gerade häufig ist, die, wie auch diesmal, ein begehrenswertes Sammlerstück schafft. Seit seinen Barrisonbildern hat Heine, abgesehen von Umschlag- und Vignettenzeichnungen, nur wenig für das Buch gearbeitet, seine geistreichen Judith-Illustrationen waren in der Ausgabe des Hebbelschen Dramas doch ein etwas heterogenes Element, hier erscheint er aber, ungehemmt in der Auswirkung seiner künstlerischen Persönlichkeit, als ein so vollkräftiger Buchbildmeister, daß die lange Liste der Bücher, die Heine hätte illustrieren sollen, dem Buchfreund immer ein Vorwurf gegen den Satiriker des Simplizissimus sein wird. Nur einem berufensten Illustrator gelingt es, das Anklingen des Motivs (S. 28) mit der Selbstverständlichkeit anschaulich zu verdeutlichen, über die Heine verfügt. Die an den Holzschnitten Menzels für die Oeuvres Friedrichs des Großen vielbewunderte Souveränität des Buchbildschmuck-Schaffens ist da wiederzufinden. Die graziöse Ironie, mit der Heine, bald in den Porträtstudien, bald in den eingedruckten Einfällen, bald in der Pointierung einer Situation und bald in einem verweilenden Vollbilde dem Dichter folgt (von dem noch manche der Jüngeren mit Fleiß lernen mögen, was Erzählungskunst heißt) läßt sich nicht in Beschreibungen wiederholen, sie ist, um auch einmal eine der gegenwärtig geschätztesten stilistischen Feinheiten zu wagen: „eine Nummer für sich".

Einen anderen Münchener Buchkünstler hohen Ranges, Bruno Goldschmitt, zum Genossen eines deutschen Dichters neuerer Zeit gewonnen zu haben, ist das Verdienst des in der Folge der ‚Meisterwerke der Weltliteratur mit Originalgraphik' (München, Julius Schröder) erschienenen Kleinfolianten: Wilhelm Raabe, Die schwarze Galeere (1920). Die Drucke dieses Verlages zeichnen sich dadurch aus, daß sie sich keinerlei Einschränkungen in den für sie verwendeten Stoffen gestatten, daß ihr Einbandkalbpergament, ihr schweres van Geldern Bütten von einer erlesenen Qualität ist. Die Stoffreize, die hiermit ausgenutzt werden können, sind beträchtlich. Wie prachtvoll steht auf der gefleckten Pergamenthaut, die jenen von den Einbandliebhabern am meisten geschätzten ‚alten' Ton hat, der tiefschwarze Holz-

schnitt mit seinem Schiffsbilde (ein Einbandschmuck, der auch als solcher nicht unerwähnt bleiben soll), wie wunderschön heben sich die, begrüßenswert buchgerechten, Holzschnitte in dem klaren Textdruck von G. J. Manz aus dem gelblichen Grunde des den Augen wohltuenden Edelpapiers heraus, dessen Wärme man zwischen den Fingern zu fühlen meint, wenn langsam Blatt für Blatt mit leisem Knistern sich wendet, bis der kurze Ausflug in die Vergangenheit an der Hand Wilhelm Raabes allzurasch endete. Ohne Altertümelei sind die Bilder von einer anheimelnden Kernhaftigkeit, von einem sehr klar beherrschten Stimmungsgehalt, von einer ganz und gar einheitlichen Auffassung des Buchganzen. Den Charakter einer Chronik hat sich der Band, ohne ihn zu erstreben, gewonnen: nicht in dem Chronikenstil, den man als Väterhausrat vor einigen Jahrzehnten in München liebte und dessen buchgewerbliche Leistungen übrigens teilweise nicht zu unterschätzen sind, vielmehr in jenem, der sein eigenes Buchgemüt erweist. Um mit diesem etwas herbeigeholten Vergleiche anzudeuten, worauf es ankommt, auf das nicht zur Schau getragene innere Selbstbewußtsein, das den Mann macht, wie er in der Erzählung Raabes lebt. Daß dieses Buch an den Alpen und nicht an der Nordsee-Nordsee entstand, könnte fast verwundern. Aber frische Luft bleibt frische Luft, ob sie über die Berge oder über die Wasser weht. In abstraktere, kältere Regionen entführen die beiden neuen Bücher des gleichen Verlages, die Sepp Frank mit Radierungen schmückte. Des Grafen Gobineau Scènes historiques Savonarole, München, 1920, bieten denjenigen Ausschnitt seines großartigen Renaissancegemäldes, in dem die Meisterschaft seiner nachfühlenden Psychologie mit einem geschichtlichen seelischen Wirbelstrom zusammentrifft, der aus dem kleinen Menschenschicksal Allegorien des Daseins bildete, aus den Denkern Helden machte und der sogar Dumme zur Persönlichkeit erhöhte. Blitzartig hell durchleuchtet Gobineau die Episoden in ihre Tiefe und Weite, wenn die Savonarola-Tragödie in seiner Schilderung geendet hat, bleibt in der Erinnerung ihr Geschehen, bleiben nicht ihre einzelnen Geschehnisse zurück. Ein Buchthema, das die Kopfstücke Sepp Franks, mit denen er die Gobineauschen Variationen begleitete, vortrefflich erfaßt haben. Hier kam dem Künstler seine grüblerische Natur, seine Fähigkeit, dem Raum, in den er die Handlung zieht, eigenes Leben zu geben, zu Hilfe. Auch die geschichtliche Richtigkeit in der Darstellung durch ein genaueres Lokalkolorit getreulich festzuhalten, hat er sich bemüht. Nur an einer Stelle ist er auf einer bedauerlichen störenden Vergeßlichkeit zu ertappen: Savonarola ist nicht gehenkt sondern verbrannt worden, und gerade dieser Scheiterhaufen war das Symbol der Zeitbewegung, in die Gobineaus Buch seinen Leser zurückruft. Sepp Frank hat einen verwandten Zug mit Félicien Rops, den der psycholisierenden Tiefenspürerei. Das ist eine literarische Schwere, die den Künstler immer zum Symbolisieren verlocken wird. Deshalb mußte ihm der Auftrag, den Faust Goethes zu illustrieren, zum Versuch einer bildlichen Fausterklärung werden. Der Einheitlichkeit des äußerlich fast zu gewaltigen Bandes (Johann Wolfgang von Goethe, Faust. Erster Teil. München, Julius Schröder Verlag, 1921) hat das geschadet, einzelnen Blättern ist es zugute gekommen. Das allegorische Beiwerk wird des öfteren in einer Bildmystik aufgelöst, die ihrerseits einen Kommentar nötig macht. Da sind die Bild- und Buchgrenzen überschritten worden, dergleichen läßt sich nun einmal nur fühlen, nicht erjagen. Dämonische Grotesken kann man, als solche, eben nicht in ihren bestimmten Umrissen zeichnen, weil sie keine bestimmte Umrisse haben. Auf dem Papier stehen am Ende bestenfalls anatomische Tafeln eines Mißgeburtenkabinetts. Bei derartigen seiner Faustblätter vermag ich dem Künstler nicht zu folgen. Um so mehr sei seinem Werke zugestanden, daß es die Faustillustration als ganzes von einem neuen, nicht nur originalen sondern auch künstlerisch zu rechtfertigenden Standpunkt zu lösen versucht. Das Bühnenwesen, das Gegenständliche der Handlung ist verschwunden, zurückgeblieben Sepp Franks-Virgil Willen mit Dante-Goethe den Berg der Läuterung emporzuklimmen. So sind in diesen Faustillustrationen die Blätter der Gretchentragödie fast zu einer eigenen Folge geworden und in ihnen liegen ihre eigensten Werte. Nicht das Pitoreske verlockte den Künstler, nicht der heitere Osterspaziergang (aber ‚Wald und Höhle' zeigen, daß ihm die Mittel raffinierter Regie nicht fehlen würden, die auch das Galgenglockenspiel, der Gehenkten Ringelreihentanz, die Straßenperspektive mit der mittelalterlichen Janussäule verraten), sondern das Visionäre. Die Sprache des Raumes, des Unbelebten aufklingen zu lassen, diese Gabe hilft ihm da, wo seine Vorgänger versagten, weiter. (Faust in Gretchens Kammer.) Der Faust in seiner Zauberbücherei ist, trotz aller radiertechnischen Virtuosität, wie sie der Stoffvorhang zeigt, gekünstelt, weil allzusehr ausgedacht auf die Beziehungen hin, die gesucht werden sollen. Aber der Faust auf dem Valentinblatt, der im Schamgefühl, nicht selbst überwindend kämpfen zu können, unter dem Schattenschutz Mephistos zusammensinkt, ist lebendige Wahrheit. Die Mephistometamorphose mit der Erscheinung des übermenschlichen sich vermenschlichenden Kopfes (auf diesem Blatte ist dem Künstler ein lachender Schädel gelungen) läßt bereits die Auffassung des Höllengeistes erkennen, die die nach alter, angeblich Goethescher Schau-

spielertradition gegebene ist: ein gleichgültig-heiteres vornehmes Weltmannstum, das ironisch milde, kavalierement in dem Faustischen Wunschreigen mitspielt. Wo Mephisto ist, muß das Böse siegen, er braucht es nicht erst zu vollbringen, seine Gegenwart gibt es. Die Freiheit, die das Bühnenspiel der Tracht läßt, hat der Künstler zu nutzen verstanden. Doch tritt einmal in der Anatomie allzu deutlich der moderne Athleticgentleman hervor, wirkt Mephisto ein wenig wie Fausts Trainer. Der Abschluß mit dem Crucifixus (hier wird das Gesicht Gretchens zum ersten Male deutlich an ihrem abgeschlagenen Haupte), möchte wieder allzusehr als eine sich übersteigernde Gedankengraphik wirken. Alles in allem, die eben gemachten Einzelbemerkungen erschöpfen nicht den Gehalt und das Gelingen der Illustrationen, das Buch ist ein starkes Ringen mit dem ikonographischen Faustproblem, zu dem viele Wege führten und führen werden. Der Druck, von G. J. Manz, München, der ganz und gar nicht tüftelnd das ‚typographische Faustproblem' umdeutete, hat eine vortreffliche Wirkung erreicht. Am einfachsten ist der Faust zu verstehen, wenn man ihn sich selbst erklären läßt. Aus dem Bereich der in den Himmel ragenden Felswände, die der Sturm erschüttert, flieht gern der Blick zurück in das friedlichstille Tal. Einen solchen köstlichen Blick gewährt der erste Band der Schriften der Gesellschaft der Mörikefreunde. Hans Wolfgang Rath, ihr verdienter Vorsitzender, hat ihn uns beschert und dabei gezeigt, daß Lust und Liebe die besten Gehilfen eines Buchmachers sind. (Luise. Briefe der Liebe an seine [erste] Braut Luise Rau, geschrieben von Eduard Mörike. Carl Fr. Schulz Verlag, Ludwigsburg 1921.) Ergänzend schließt sich der kleinen Köstlichkeit eine den Teilnehmern an der ersten Hauptversammlung der Mörike-Gesellschaft (29. Mai 1921) von Karl Walter überreichte Spende: Aus Mörikes (zweiter) Bräutigamszeit. Mit unveröffentlichten Briefen an. Auch die mit Mörike Ineditis passend verbrämte Tafelkarte und eine Gabe Carl Schlossers, die von ihm den in Ludwigsburg versammelten Mörikefreunden überreicht wurde. (H. W. Rath, Eduard Mörike und Wilhelm Waiblinger mit zwei unveröffentlichten Briefen Mörikes und einem unbekannten Selbstbildnis Waiblingers) bestätigen es, daß die Mörike-Gesellschaft in dem alten deutschen Dichterlande Schwaben eine Gründung ist, die ihren Namen mit Ehren führt. Die Unterstützung der deutschen Literaturfreunde wird ihr gewiß nicht versagt bleiben. Ist Rath der unermüdliche Mörikeforscher, so A. Vanselow der unermüdliche Buschforscher. Er hat eine Buchnachlese herausgegeben, die den Verehrern des großen Humoristen viel Freude machen wird. (Kneipzeitungen, Gedichte und Sinnsprüche von Wilhelm Busch. München, Braun & Schneider, 1921.)

Am Ende stehe noch eine bunte Inselreihe – dieser Verlag ist rascher als es der Referent zu sein vermag – alles Bücher, deren Einzelheiten verweilend zu genießen, Nutzen und Vergnügen verschafft und die in ihrer Gesamtheit eine buchgewerbliche - buchhändlerische Höchstleistung sind, dazu überaus preiswert in Anbetracht der gegenwärtigen Verhältnisse. Angefangen sei die abgekürzte Liste mit den Insel-Büchern, die vieles und jedem etwas bringen, wenn auch gerade ihr Preis seine Volkstümlichkeit nicht mehr wahren konnte, denn sie sind jetzt beinahe schon so teuer wie ein Glas Bier. Dann sei erinnert an die sich rasch fortsetzende rassige Shakespeare-Ausgabe, deren Herausgeber den Schlegeltext, ihn erneuernd, wiederherstellen und auf deren Titelblättern als Vignetten Virtuose E. R. Weiß wunderschöne Proben seiner buchgewerblichen Meisterschaft gibt, an das kunstwissenschaftliche Reihenwerk der „Deutschen Meister", mit dem wir ein Bibliothekwerk im guten Sinne erhalten – das heißt, auch die Bibliothekwerke sind nicht für den Schrank sondern für das Studium da, das in dem Dürer-Bande Max J. Friedländers eine Beschäftigung ist, die lohnt, an die es bereichernde Erneuerung des Riemerschen Goethebuches, an die von Carl Viëtor besorgte Ausgabe der ‚Briefe der Diotima', ein Musterstück buchgewerblicher Präzisionstechnik für ähnliche Veröffentlichungen literarwissenschaftlicher Art, nichts zu viel, nichts zu wenig (bei dieser Gelegenheit sei auf die von R. v. Delius herausgegebene, im Verlage von Paul Steegemann-Hannover erschienene Auswahlsammlung der späten Hymnen Hölderlins verwiesen), an den von Oskar Walzel betreuten schönen Druck eines Urromantikers, der Wackenroder-Tieckschen Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Alles das sind liebevoll individualisierte, nicht hastig heruntergedruckte Bücher, so schnell sie auch einander folgten. Des alten Sebastian Frank Wahlspruch hat der Insel-Verlag sich zu eigen gemacht: „Das ist der Bücher rechter, einiger Gebrauch, daß wir darinnen ein Zeugniß unseres Herzens sehen."

G. A. E. Bogeng.

Das deutsche Buchdruckgewerbe im Jahre 1921

(Wirtschaftlicher Überblick)

Die wirtschaftliche Geschichte eines Gewerbes schreiben, das so stark in die gesamte Volkswirtschaft verflochten ist, wie das Buchdruckgewerbe, kommt in unseren Zeiten nahezu einer Darstellung der Valutabewe-

gung gleich. Mit dieser Bewegung ändern sich die Preise für die Rohstoffe und für die Arbeit, wie für die fertigen Erzeugnisse. Mit ihr steigt und fällt Angebot und Nachfrage, Beschäftigung der Druckereien und Arbeitslosigkeit; mit ihr schwankt das Verhältnis von Herstellungskosten und Verkaufspreis, m. a. W. der Arbeitsertrag für Arbeitgeber und Arbeitnehmer. Was aber besonders wichtig ist: diese Schwankungen sind nicht gleichmäßige Wellenbewegungen, deren Auf und Nieder sich durch die ganze Schichtung des Gewerbes gleichmäßig fortpflanzt; vielmehr prallen sie da stärker, dort schwächer an Grundmauern und verändern das Verhältnis der Teile zueinander. Es hat sich ergeben, daß das Verhältnis von Lohnsumme zu Gesamtumsatz ein anderes geworden ist. Der Anteil der Löhne am fertigen Produkt ist von einem Drittel im Laufe der Entwicklnng auf nahezu die Hälfte aufgerückt und dies zeigt, daß das Auf und Nieder der Mark nicht einfach sich im Auf und Nieder des Preises spiegelt, sondern daß in der Gewerbsverfassung tiefgehende Änderungen durch die Valutabewegung eintreten.

Im Jahre 1914 war Valuta — ein Fremdwort. Wie so viele andere, deren sich der gebildete Deutsche nun einmal bedienen muß.

Im Jahre 1917 sah man schon im Wörterbuch nach und fand: Valuta = Wert. Gott sei Dank! Unsere Werte waren im Inland. Was schiert uns das scheeläugige Ausland, das unsere Werte nicht mit demselben Auge maß. „Lat mi chalt, s'isch m'r nimand nünt schuldigh." Und „selbst ist der Mann".

Im Jahre 1918, so gegen Ende, und noch stärker im Jahre des Räteheils 19 war Valuta — ein Schwindel. Keine Schiebung, kein Wucher, der nicht unter das Wort Valuta unterkroch. Aber auch keine Weltwirtschaftsrückwirkung, die nicht als unlauterer Erpressertrick des Auslands, oder wie die etwas verschämte Nomenklatur gewisser Kreise lautete, des internationalen Börsenkapitals und seiner Emissäre, angekreidet worden wäre.

Die Welt, das Ausland, der Feindbund — (alles dasselbe, weil der Wille für alle vom Feinde auszugehen schien) — wollte nicht sehen, welche ungeheuere Werte an Waren, an Arbeit, Gewerbefleiß, Kunst, Wissenschaft, an Tüchtigkeit, an Leistungsfähigkeit wir in uns bargen. Um den Preis der Knechtung Deutschlands wollten sie nur immer und immer nur sehen: wir hätten verspielt. Vae victis!

Aber im Jahre 1920 war die Valuta — eine Last. Ein Leichengeruch auf verlassenem Schlachtfeld, der sich widerlich in die Lungen legte und böse Vergiftungserscheinungen hervorrief. Kein Wertmaß, kein Schwindel mehr schlechthin — ein Ausdruck für die unendliche Niedergedrücktheit des Volkes, dessen krampfhafte Zuckungen nur tiefer in die Stickluft der Niederungen führte, nur noch mehr die Kraft zu raschem Emporarbeiten lähmte.

Und im Jahre 1921 wurde Valuta — ein Geschäft. Dem Zeitungsträger wird das Börsenblatt aus der Hand gerissen; Offizier und Kommis und Kaffeeschwester und Dienstmädchen und alle alle anderen spekulieren. Das gemütliche „Grüß Gott" hat sich in ein interessantes „Wie steht er?" verwandelt. Und gleichgültig, ob „er" der Dollar, der Franken, der Gulden, der Reis, der Zucker oder das Papier ist — das Volk der Dichter und Denker scheint äußerlich in eine Spielhölle verwandelt. Die Banken bewältigen die Hochflut nicht mehr, in allen Zeitungen werden „tüchtige Bankbeamte", „erfahrene Effektenhändler" gesucht. Und wer nicht hier sein Geld und seine Nerven (und seine Moral) einsetzt, um Millionen zu gewinnen, der kauft wenigstens Waren, um sie nach der erhofften Steigerung wieder abzustoßen, „deckt sich ein," rauft die Läger aus. Eine Flucht vor dem Gelde zum Gelde. Die Angst erst legt rechte Fallstricke dem strauchelnden Fuß. Ein Gleiten, ein Rollen, ein Stürzen erfaßt die Wirtschaft.

Der Buchdrucker war nie spekulativ. Auch er ist in den Strudel hineingerissen. Anfangs des Jahres 1921, nachdem ein neuer Tarif zustande gekommen, neue Berechnungsgrundlagen geschaffen waren, war einigermaßen Stetigkeit. Langsam bereitete sich eine Besserung vor. Die friedliche Schalmei vom Abbau ertönte und die Hamsterer hatten Verluste. Da war es, daß die Papierpreise sanken. 20 Kilo-Post, das schon M 18.— per Kilo gekostet hatte, war heruntergegangen, langsam und schrittweise, bis auf M 12.—, auf M 10.—, auf M 9.50. Holzhaltiges Druckpapier bekam man von Lieferung zu Lieferung billiger. Von M 7.50 etwa zur Zeit des Höchststandes war man schon auf M 5.—, auf 4.70, 4.50, 4.25 heruntergegangen. Holzfrei-Druck ging bis auf M 7.50 herunter. Gute Schreibmaschinenpapiere, die Anfang 1921 noch M 15.— bis 18.— kosteten, stellten sich auf M 13.50, 12.—, 11.50, und es gab auch wieder die geringeren Sorten bis M 8.— das Kilo herab.

Sogar ihre Hoheiten die Kuvertfabriken geruhten die Preise zu ermäßigen. Das geschah vorsichtig und würdevoll und man verfiel, um ja den Anschein zu großen Konzessionen an die allgemeine Wirtschaftslage und die misera contribuens plebs zu vermeiden, auf den klugen Ausweg, eine neue billigere Sorte, die sog. „Kampfsorte" einzuführen, die herzustellen bis dahin einfach nicht möglich war. Die Kampfsorte, mit ihren Preisen bis M 20.— herab, kam dem Bedürfnis nach einem billigen Briefumschlag entgegen. Sie wurde von einzelnen Fabriken

ganz besonders unansehnlich und schlecht herausgearbeitet und diente vielfach nur dazu, die höheren Preisklassen empfehlenswerter erscheinen zu lassen. Ein bekannter Warenhaustrick ist es, die Käufer durch „staunend" niedrige Preise anzulocken, die billige schlechte Ware wohlfeil zu halten, aber die bessere danebenzulegen, um den Abstand zu zeigen, und zum Kauf der verhältnismäßig besseren und unverhältnismäßig teueren einzuladen. Die Kampfsorte wurde auch oft nicht gerne geliefert, Aufträge von dem Kauf anderer Sorten abhängig gemacht; die „verfügbaren" Vorräte waren oft rasch erschöpft — denn die armen Männer vom Ring zahlten bei der Kampfsorte entschieden darauf — und so konnte nur durch die bekannte Marktbeherrschung des Buchdruckers eine öffentliche Wohltätigkeitssammlung für die notleidenden Kuvertfabrikanten unnötig gemacht werden.

Dafür allerdings kam dann im Spätsommer und Herbst die Preiserhöhung desto rascher und ergiebiger. Über Nacht waren in weiser Voraussicht der kommenden Entwicklung 15% Aufschlag beschlossen und eingeführt und die weitere Erhöhung auf 40% folgte so rasch, daß man wohl einfacher diese Erhöhung gleich im voraus mitbeschlossen hätte, als man die ersten 15% beriet. (!?)

Wesentlich in der Entwicklung der ersten Jahreshälfte war auch, daß sich die Läger wieder viel stärker nach der Friedensauswahl hin komplettierten und daß die Lieferzeiten ganz erheblich abgekürzt waren.

Die Preise des Buchdruckers waren dieser Tendenz gefolgt. Dieser Menschenfreund, nur immer bestrebt, die letzten Vorteile dem Kunden einzuräumen, erfand für seine im Preise sinkenden Lagersorten den Begriff des Marktpreises, den er früher bei steigender Konjunktur nicht gekannt. Die Fälle häuften sich, wo der rechnende Buchdrucker — es gibt auch solche Käuze — überlegen mußte, wie er sparen und sparen könne, und wo er gleichwohl das Konkurrenzgebot weit weit unter seinem Preise fand. — Mit dem alten Besenbinder-Schluß: es genügt nicht, die Reiser zu stehlen, man muß schon die fertigen Besen stehlen, um wirklich billig anbieten zu können.

Die Löhne allerdings taten nicht mit. Wenn einmal wirklich das Wort vom Lohnabbau fiel, dann fegte Entsetzen durch den Blätterwald ob solch frivoler unsozialer bourgoiser Auffassung. Wenigstens aber verdichteten sich die gleichbleibenden Klagen über die Unauskömmlichkeit der tariflichen Lohnsätze erst in langsamerem Zeitmaße zu neuen Forderungen. Diese blieben indes doch auch nicht ganz aus und als nur die ersten theoretischen Anzeichen einer Konjunkturwende erblickt werden konnten, wurde die Bewilligungsmaschine frisch geölt und unter Dampfdruck gesetzt. Sie leistete dann Rekordziffern, sowohl was die Schnelligkeit als was die Höhe der Bewilligungen betraf.

Das scheint mir ein besonders wichtiges Kriterium zu sein: Beim ersten Signal der beginnenden Konjunkturänderung — das Signal war in der politischen Zuspitzung der Oberschlesienfrage gegeben — eilte, stürzte, raffte jeder, was er nur greifen konnte. Es war eine nie erlebte Panik. Nicht bei Ausbruch des Krieges geschah das, was sich nun abspielte. Der Fabrikant, der Händler, der Verbraucher, der Arbeiter, jeder gebrauchte Fäuste und Ellbogen, um sich auf den angeblich letzten Baum vor der Sintflut zu retten. Da saßen sie dann wie die Affen auf dem Brotfruchtbaum und wunderten sich, daß der übervolle brach und sie nun alle ins Wasser plumpsten.

Ich berufe mich nicht auf die Ansicht vieler guter Sachkenner. Aber der Gedanke liegt tatsächlich nahe, daß der stärkste Absturz unserer Verhältnisse im letzten Vierteljahr erst durch die Angst vor diesem Absturz so eigentlich hervorgerufen wurde. Vor allem: was als vorübergehende Konjunkturschwankung hätte verlaufen können, wurde durch diese Panikstimmung festgehalten und verewigt.

Man kann den Beteiligten den guten Glauben an die Notwendigkeit ihrer Spekulationen für die eigene Sicherheit ruhig einräumen. Zumal, wenn der nächste Erfolg ihnen recht gibt. Allein, all das ist Spekulation, und das Wesen der Spekulation liegt darin, daß durch sie keine Werte erzeugt, sondern nur Werte verschoben werden, daß der Gewinn des einen den Verlust des anderen bedeutet, daß jeder Gewinner den Fall des letzten Besitzers desto tiefer macht.

Nun stiegen also vor allem die Preise der Mittel des täglichen Bedarfes, Nahrung und Kleidung. Auch der natürliche kurze Aufschlag des Preiszeigers nach der Aufhebung der Zwangsbewirtschaftung war ja falsch verstanden und durch die vorher geschilderte Panik in seiner Ausladestellung festgehalten worden, ehe er in die Gleichgewichtslage zurückgehen konnte. Eines kam eben zum andern. Es stiegen besonders die Preise der Waren, auf welche das Ausland irgendwelchen Einfluß hat, wie z. B. Benzin, Glyzerin. Namentlich auch jene Erzeugnisse, bei denen irgendwie ein Monopolcharakter mitspricht. Das sehen wir an den Kuverts, aber auch besonders stark an der Druckfarbe, die in den billigen Sorten um glatte 50% in die Höhe ging. Das Papier dagegen ist trotz der Forcierung der Zelluloseausfuhr nur um etwa 15% gestiegen und damit eigentlich bis zur Stunde hinter der Befürchtung der Verbraucher und der Erwartung der Spekulanten zurückgeblieben. Und es wird diesmal tatsächlich zum ersten Male ausgeprägt deutlich, daß die

allerwesentlichste Steigerung der Kosten nicht auf dem Gebiet des Materials, sondern auf dem der Löhne liegt. Damit hat sich das Verhältnis der Beteiligten zueinander um ein erhebliches stärker vergeschäftlicht und dieser Schaden wird erst dann in seiner ganzen Tragweite abzusehen sein, wenn die nächste Umkehr erfolgt. Die Sozialisierungstheoretiker vor allem werden erkennen, wie weit sie sich gerade durch ihr scheinbar so klug ihren Zielen vorarbeitendes Verhalten von diesen Zielen entfernt haben.

Bei alledem ist es fast noch ein Glück, daß maschinelle Einrichtungen heute so hoch im Preise stehen. Denn der aus der ganzen Konjunktur sich ergebende äußerst flotte Geschäftsgang der meisten Buchdruckereien würde sonst dazu führen, der augenblicklichen Arbeitsanspannung durch erhöhte Ausdehnung der Betriebseinrichtungen Rechnung zu tragen, eine Maßnahme, die zu allem Überfluß auch noch betriebstechnisch dahinführen müßte, den augenblicklichen Zustand zu verewigen. Der Zusammenbruch nach der nächsten Wende wäre dann nur noch schlimmer und weitreichender. Die Beschäftigung war nämlich das ganze Jahr über recht gut, im letzten Vierteljahr blieb sie hinter der Hochflut anderer Branchen kaum zurück. Allein es ist etwas ungesundes in dieser unnatürlichen Fülle.

„Noch keinen sah ich fröhlich enden
auf den mit immer vollen Händen
die Götter ihre Gaben streun!"

* * *

So laufen die großen Linien des Jahres. Wir sind in keinem entscheidenden Punkte weiter gekommen, am wenigsten in unserer inneren Struktur. Stärker aber als je ist das Bedürfnis am Ende des Jahres, an Stelle der schwankenden, in der Hand zerrinnenden materiellen Werte seelische Werte aufzubauen, die wieder Sinn bringen in das Hetzen und Jagen unserer Tage. Wir wollen wieder ein persönliches inneres Verhältnis zu unserem Gewerbe finden, ein Verhältnis, das nicht auf Ziffern und Kurszetteln aufgebaut ist, sondern auf innerer Freudigkeit. Alle großen Aufgaben sind letzten Endes Erziehungsaufgaben. Der Frage des gewerblichen Nachwuchses wird man nicht gerecht durch Änderung der Lehrlingsskala. Das gesamte Erziehungswesen von Grund aus neu zu gestalten, bietet allein Aussicht, in einer schöneren Zukunft das Buchdruckgewerbe und seine Angehörigen zu geistigen Trägern aufzurüsten. Fachschulwesen und Lehrlingserziehung, auch da, wo die Fachschule nicht erreichbar ist — Fortbildung der Werdenden, der Gehilfen — meisterliche Durchbildung: das sind die Stufen, die, ganz und gar neben dem unausbleiblichen wirtschaftlichen Erfolg, den einzelnen hinausheben über Sorge und Broterwerb, aus den Erwerbenden Schaffende machen.

Schaffende! Menschen, die sich eins fühlen mit ihrem Werk, die sich des Werkes bewußt werden, die Leben, Arbeiten, Schaffen als eine Kunst ehren, als eine königliche Kunst.

München, November 1921. Dr. Alfred Heller.

Schriftgießerei

Der erneute Sturz der Mark, der die ganzen wirtschaftlichen Verhältnisse, die sich den Sommer über in verhältnismäßig festen Bahnen fortentwickelt hatten, wieder aus dem Geleise warf, ist auch im Schriftgießereigewerbe von entscheidendem Einfluß gewesen. Die Verkaufspreise der Erzeugnisse, die im April d. J. — nach der Ermäßigung im Dezember vorigen Jahres — eine abermalige Herabsetzung erfuhren, waren seit dieser Zeit infolge des einigermaßen festen Lohnstandes und Rohmaterialienmarktes bis Ende September unverändert und es zeigten sich erfreulicherweise die ersten Ansätze von gesunderen volkswirtschaftlichen Verhältnissen. Wiederholte Wirtschaftsbeihilfen für Angestellte und Arbeiter, sowie die plötzlich einsetzende, sprunghaft sich überstürzende Verteuerung der gesamten Rohmaterialien nötigten zu einer Erhöhung der Verkaufspreise ab 30. September. Die andauernden riesigen Valutaschwankungen, sowie erneute Lohn- und Gehaltsforderungen machen aber z. Zt. eine Preisvorbestimmung sehr schwer, und die Frage, wie lange es möglich sein wird, zu festen Preisen zu verkaufen, ist zu einer Zeit, wo die Marktverhältnisse verworrener denn je sind, wo der kommende Tag die Berechnungen des vergangenen über den Haufen wirft, sehr berechtigt. Ganz besonders tritt diese Unsicherheit in der Preisgestaltung bei Auslandsgeschäften in Erscheinung, hier ist es ganz unmöglich, größere Geschäfte ohne Risiko fest abzuschließen.

Von Interesse bei der Preisgestaltung sind auch die Teuerungszuschläge auf eigene Schrifthöhen und Kegel. Hier wäre eine möglichste Einschränkung der vielen Systeme im Interesse der Produktion sehr zu begrüßen, denn die Tatsache, daß heute, nach fast 50 Jahren der Einführung der Normalhöhe im Deutschen Reich, noch hunderte von Druckereien etwa 80 verschiedene Schrifthöhen haben, muß dazu führen, daß Sonderanfertigung auf eigene Höhe oder Kegel bei den hohen Stundenlöhnen mit entsprechenden Mehraufschlägen belegt werden.

Wie bereits erwähnt, waren die Löhne der in den Schriftgießereien und Messinglinienfabriken beschäftigten Arbeiterschaft den Sommer über verhältnismäßig fest.

Zu Unstimmigkeiten kam es bei den Unterhandlungen über die für September zu gewährenden Wirtschaftszulagen in den Gießstädten Frankfurt-Offenbach a. M., die zu einem wilden Streik führten, der sich über 12 Tage hinzog und von der Gehilfenschaft schließlich im Hinblick auf die laufenden Unterhandlungen wegen eines neuen Tarifabkommens abgebrochen wurde. Der Streik, der auch vom Tarifausschuß der Gehilfenschaft nicht gebilligt wurde, hat den Arbeitnehmern nichts eingebracht, dagegen aber beide Teile schwer geschädigt. Die Unterhandlungen für einen neuen Tarif führten nach zwölftägiger Dauer Ende September zu dem Abschluß eines neuen Reichstarifs für die deutschen Schriftgießereien, der in seinen Grundfragen vom 1. Oktober d. J. an für die Entlohnung in den Schriftgießereibetrieben, einschließlich der Messinglinienfabriken, bis Ende 1923 Gültigkeit haben soll. Die etwa notwendig werdenden Teuerungszulagen werden von Fall zu Fall besonders geregelt. Erwähnenswert als Zeichen der Zeit wäre noch, daß bei den endlos langen Unterhandlungen, die ein Unmaß von Kosten, Arbeits- und Nervenkraft verschlingen, eine starke Neigung nach Abbau des Stücklohns hervortrat.

Die durch das Sinken unserer Valuta bedingte Verbilligung aller Waren dem Ausland gegenüber hat wohl hauptsächlich dazu beigetragen, daß auch im Schriftgießereigewerbe, ebenso wie auf dem gesamten deutschen Produktions-Markt, seit Monaten eine überaus starke Beschäftigung herrscht, wie sie nur sehr selten in Erscheinung getreten ist. Die Gießereien und ihre Nebenbetriebe sind auf Monate hinaus mit Aufträgen überhäuft, und es ist selbst den größten und technisch am vollkommensten eingerichteten Betrieben im Augenblick nur unter größter Anspannung möglich, den an sie gestellten Anforderungen restlos zu genügen. So erfreulich diese Tatsache an sich ist, so gibt sie doch für die Zukunft zu denken, und es läßt sich nicht voraussagen, wie lange diese starke Beschäftigung bei den unsicheren Verhältnissen noch andauert. Aller Wahrscheinlichkeit nach muß nach Übersättigung des Marktes ein Rückschlag erfolgen, und es tut der Schriftgießereibesitzer vielleicht gut daran, wenn er etwaigen Erweiterungsplänen für seinen Betrieb, die z. Zt. sehr angebracht sein mögen, nicht allzusehr die Zügel schießen läßt. Hier etwas Bestimmtes vorauszusagen, ist in anbetracht unserer vollständig zerrütteten wirtschaftlichen und politischen Verhältnisse sehr schwer.

In der Überbeschäftigung der Schriftgießereien wird hauptsächlich der Grund liegen, daß es zu Neuerscheinungen nur vereinzelt gekommen ist. Die den Bedürfnissen der Zeit Rechnung tragenden Neuheiten, die schon lange begonnen und sicher vielfach schon im Schnitt fertig sind, können wegen der Überbeschäftigung der Gießmaschinen mit dringenden Aufträgen nicht gegossen werden. Es muß hierfür ein ruhigerer Zeitpunkt abgewartet werden, so schmerzlich die Tatsache ist, daß manche Neuheit vielleicht gerade jetzt von ganz besonderer Zugkraft wäre. Sehr begehrt werden Werbeschriften, und hier haben denn auch die Schriftgießereien versucht, einem dringenden Bedürfnis gerecht zu werden. In erster Linie wäre hier die extra-fette Bernhard-Fraktur der Bauerschen Schriftgießerei zu nennen, die diese in Vervollkommnung ihrer Bernhard-Fraktur-Schriftenfamilie auf den Markt brachte. Die Schrift zeichnet sich durch klaren Schnitt und packenden, wuchtigen Formen aus. Die Schriftgießerei D. Stempel A.-G. schuf als Ergänzung ihrer Buhe- und halbfetten Buhfraktur die fette Buhefraktur, eine Schrift, die für sich allein verwendet, durch ihre charaktervollen fetten Formen von guter Werbewirkung ist, während sie in Verbindung mit mageren Frakturschriften — durch den scharfen Kontrast von hell und dunkel einer Drucksache — einen eigenartigen Reiz gibt. Durch ganz besondere Fette, die von durchschlagender Wirkung bei jeder Werbedrucksache ist, zeichnet sich die schwere Block der Schriftgießereien H. Berthold A.-G. aus; die Firma vervollkommnete damit ihre große Blockschriftenfamilie. Von guter Werbekraft ist auch die Messe-Grotesk der Aktiengesellschaft für Schriftgießerei in Offenbach a. M., die diese Firma neu herausbrachte. Schließlich brachte noch die Firma C. F. Weber in Stuttgart ihre Druckhaus-Antiqua in fünf Garnituren auf den Markt. Die Schrift ist vielseitig verwendbar.

Das Suchen nach neuen Ausdrucksformen und -mitteln, das unserm ganzen Kunstgewerbe noch sein Gepräge gibt, übt auch auf die Bestellungen der Buchdruckereien seinen bestimmten Einfluß aus. Es häufen sich die Anfragen nach Typen besonderen Charakters, die im Ausdruck ganz von unsern seitherigen Schriften abweichen. So werden jüngst sehr oft Schriften mit typisch amerikanischem oder französischem Einschlag verlangt, die in der künstlerisch durchgearbeiteten Form weit hinter unseren guten deutschen Erzeugnissen zurückstehen. Wie gering das Gefühl der Verpflichtung in nationaler Hinsicht manchmal ist, zeigt die Frage einer deutschen Weltfirma nach ausgesprochenen englischen Typen. Unsere bedeutenden guten Gießereien haben sich getreu ihren Grundsätzen diesem Ansinnen gegenüber ablehnend verhalten und es ist zu einer Nachempfindung dieser ausländischen Erzeugnisse seitens unserer führenden Häuser seither nicht gekommen.

Erwähnenswert wäre noch, daß der Verein Deutscher Schriftgießereien bei seiner Hauptversammlung Ende September in Leipzig namhafte Summen für kulturelle und wissenschaftliche Zwecke, für die Förderung der Schrift-

gießerklassen an Fachschulen, sowie für die Untersuchung der hygienischen Verhältnisse im Schriftgießereigewerbe durch wissenschaftliche Gutachter auswarf. Von großem Wert ist auch, daß die Schriftgießereien sich verpflichtet haben, an zwei oder drei Stellen regelmäßig ihre Schriftproben zur Verfügung zu stellen, damit sie dort für die Zukunft erhalten bleiben. Wer in der Praxis der Schriftgießerei steht, wird diese Maßnahme am besten zu würdigen wissen, denn es ist eine altbekannte Tatsache, daß die sowohl inhaltlich wie künstlerisch wertvollen Schriftproben in verhältnismäßig kurzer Zeit nach ihrem Erscheinen sehr selten sind, und in manchen Fällen selbst von der hervorbringenden Firma nicht mehr aufzutreiben waren. Man muß gesehen haben, wie sich deutsche und ausländische Museen abmühen, um in den Besitz bestimmter Schriftproben zu gelangen, dann erkennt man, wie notwendig diese Maßnahme war. Ferner erfolgte noch die Gründung von Fachausschüssen für das Lehrlingswesen, sowie für Statistik. Auch in kultureller Hinsicht erkannte der Verein Deutscher Schriftgießereien seine Verpflichtungen, indem er einen bibliographischen und technischen Arbeitsausschuß gründete. Im Hinblick auf die Bildung des ersteren, dürfte es von besonderem Interesse sein, daß das Schriftgießereigewerbe sich in den letzten zwei Jahren bibliographisch einer ganz besonderen Aufmerksamkeit erfreut. Von Neuerscheinungen auf diesem Gebiet sind zu erwähnen: die Veröffentlichung des im Juni 1920 in der Gutenberg-Gesellschaft zu Mainz gehaltenen Morischen Fest-Vortrags „Was hat Gutenberg erfunden?" — gedruckt in der Hausdruckerei der Schriftgießerei D. Stempel A.-G., sowie die von der Schriftgießerei H. Berthold A.-G. anläßlich der diesjährigen Tagung der Gesellschaft der Bibliophilen gewidmete und von Dr. Jolles bewerkstelligte Übersetzung des ersten Abschnittes des in New York 1876 erschienenen Werkes Theodor L. de Vinne „The Ivention of Printing" unter dem Sondertitel „Der Schlüssel zur Erfindung der Typographie". Schließlich wurde noch vom Verein Deutscher Schriftgießereien Leipzig e. V. ein zehn Seiten starkes Heftchen unter dem Titel „Worte zur Verdeutschung der Fachausdrücke" herausgegeben. Die Veröffentlichung bezweckt die Verdeutschung von Fachausdrücken, die sich entweder aus dem Lateinischen, Griechischen usw. und zum größten Teil aus der Handwerkersprache herausgebildet haben. Der Erfolg des Büchleins wird wohl sehr fraglich sein, da sich viele überlieferte Fachausdrücke, die bis zu den Zeiten des Frühbuchdrucks zurückreichen, nur sehr schwer durch neue Ausdrücke verdrängen lassen.

Offenbach a. M., 11. November 1921.

Reinhold Bauer jr.

Die wirtschaftliche Lage des Jahres 1921 im deutschen Bucheinband-Gewerbe

Solange man von einer industriellen Buchbinderei sprechen kann, ist dieser Industriezweig ein Saisongewerbe gewesen, dessen mehr oder minder starker Beschäftigungsgrad durch die verschiedenen Jahresabschnitte, wie sie sich in der heutigen Gesellschaft herausgebildet haben, stark beeinflußt wurde. Die Hauptrolle hierbei spielte stets Ostern, als mit dem Schul- und Semesteranfang verknüpft, und das Weihnachtsfest, an welchem das Buch als Geschenkartikel stets eine Hauptrolle spielt. Die zwischen der Erledigung der Osterarbeiten und dem Beginn der Weihnachtsarbeiten liegenden Sommermonate gelten im Einbandgewerbe von jeher als Sauregurkenzeit, während welcher die früher 9stündige Arbeitszeit vielfach stark herabgesetzt werden mußte. Mit diesem Normalzustand wurde früher allgemein gerechnet, sowohl in Arbeitnehmer- wie in Arbeitgeberkreisen. Erstere erholten sich von der Überstundenarbeit, die namentlich vor Weihnachten bis in die Nachtstunden hinein willig geleistet wurde und somit auch mit Hilfe der gesparten Überstundenlöhne die Möglichkeit des Durchhaltens bot, während die Arbeitgeberschaft die beschäftigungslose Zeit zur Reparatur des Maschinenparks und zur Kundenbearbeitung benutzte. Die Kriegsjahre von 1916 ab sowie die Nachkriegszeit bis einschließlich 1920 machten hiervon eine Ausnahme insofern, als auch der Beschäftigungsgrad in den Sommermonaten ein anhaltend guter, fast glänzender zu nennen war, während die Bewältigung der Arbeit selbst in den Kriegsjahren durch die fehlenden gelernten Arbeitskräfte natürlich entsprechend schwierig war. Bereits das Jahr 1920 brachte den gefürchteten Rückschlag in Form einer neuen Saurengurkenzeit mit Arbeitszeitverkürzung, die allerdings durch die wieder stark einsetzende Weihnachtsarbeit einigermaßen paralysiert werden konnte. Das soeben dem Ende zustrebende Jahr 1921 indessen brachte gleich zu Anfang wieder einen außerordentlich starken Rückschlag und in Gefolge davon eine Arbeitslosigkeit, wie das Gewerbe sie seit Jahren nicht mehr gekannt hatte. Für die Arbeitnehmer- sowohl wie für die Arbeitgeberschaft wurde dieser Zustand gleichermaßen ein ungemein drückender und für die Arbeiterschaft nur durch die inzwischen eingeführte Arbeitslosen- und Kurzarbeiter-Versorgung einigermaßen erträglich. Innerhalb der Arbeitgeberschaft setzte mit Beginn der Beschäftigungslosigkeit und auf Grund eines empfindlichen Mangels an Zusammengehörigkeitsgefühl, ein äußerst starker Konkurrenzkampf ein, der im Laufe der wenigen Monate die Einbandpreise auf ein Niveau brachte, auf

dem von einem Gewinn nicht mehr gesprochen werden konnte. Naturgemäß wurde diese Lage von seiten der Auftraggeberschaft des Einbandgewerbes zum Teil weidlich ausgenutzt, zumal die deutschen Verleger selbst stark unter der schlechten Konjunktur dieses Jahres zu leiden hatten und nur sehr zögernd an Neuauflagen herangingen. Selbst die nach und nach einsetzenden Auslandsaufträge, namentlich für Rußland, waren nicht imstande, eine Besserung der Lage herbeizuführen. Noch nach der Herbstmesse schien es, als wollte selbst das Weihnachtsgeschäft ein weniger gutes werden.

Auf dem durch die Kriegs- und Nachkriegszeit herabgewirtschafteten Einbandmaterial-Markte war es inzwischen wesentlich besser geworden insofern, als gute Einbandstoffe, Leder, Pappen und Klebstoffe usw. wieder reichlich angeboten wurden und auch die Preise den Verhältnissen entsprechend nach und nach erträglicher wurden. Im Spätsommer konnte man fast von einer Stabilisierung sprechen, und als auch die Aufträge für das Weihnachtsgeschäft nach und nach einsetzten, blickte man getrost in die Zukunft.

Dieser Situation machte das plötzliche Sinken unserer Markvaluta ein allseitig unerwartetes Ende. Die Lebensmittelpreise und damit die Löhne der Arbeiterschaft stiegen in kurzen Zwischenräumen, es folgten die Materialpreise, indem sie die früher erreichte Höhe weit hinter sich ließen, so daß die Kalkulationsgrundlagen sich von Tag zu Tag änderten und die Buchbindereien zurzeit wieder auf den unhaltbaren Standpunkte angelangt sind, genau wie vor zwei Jahren, bindende Preise nicht mehr abgeben zu können.

Gleichzeitig mit dem ins schwindelhafte steigenden Dollar setzte auf der ganzen Linie eine Materialknappheit ein, da den auf ausländische Rohware angewiesenen Kaliko-, Leder- und Papierfabrikanten der Bezug derselben unterbunden war. Gefördert wurde diese Materialknappheit einesteils durch Zurückhaltung der notwendigen Materialien seitens eines Teils der Fabrikanten, und andernteils durch Angsteinkäufe mancher Verarbeiter. Allerdings setzte gleichzeitig mit der Teuerung und der Materialknappheit ein ungeahnter Sturm der Verleger ein, bedauerlicherweise so spät, daß die auf Grund der erteilten Aufträge einsetzenden Materialkäufe der Buchbindereien den Charakter von Angstkäufen erhielten. Natürlich waren im Handumdrehen sämtliche Fabriklager, soweit sie nicht zurückgehalten wurden, geleert, weiter zurückliegende Aufträge konnten aus Mangel an Rohstoffen nicht ausgeführt werden. Die Folgen waren unangenehme und peinliche Differenzen zwischen Buchbindereien und Materiallieferanten einerseits und zwischen Verleger und Buchbindereien andererseits, zumal die Verlegerschaft schien den Ernst der Lage erst sehr spät einzusehen. Natürlich hatten auch die vorausgegangenen Streiks in den Papierfabriken und in der Textilbranche das ihre getan, die Lage zu verschärfen, denn einmal konnten die vielleicht rechtzeitig getätigten Papierkäufe der Verlegerschaft nur mit großer Verspätung geliefert werden, wodurch kostbare Zeit verloren ging, und zum anderen konnten auch die Kalikofabrikanten ihre Lager an Geweben nicht rechtzeitig ergänzen.

So stehen die Buchbindereien jetzt im Dezember fast ausnahmslos der Tatsache gegenüber, den durch die Auftraggeber gestellten Anforderungen nur zum Teil gerecht werden zu können, zumal ein Ausgleich durch Überstundenarbeit infolge des neuen Gewerbegesetzes und dem Widerstande der radikal gesinnten Arbeiterschaft gegen Überstunden in dem Maße wie in der Vorkriegszeit nicht möglich ist. Man wird sich damit abfinden müssen, nur einen Teil der Weihnachtsaufträge zur Erledigung bringen zu können, und darf nur hoffen, daß die Verleger mit Rücksicht auf die geschilderten Verhältnisse weitgehendste Einsicht bekunden und die sich etwa durch die Lage ergebenden Meinungsverschiedenheiten in loyalster Weise zum Austrag bringen.

Die im Anfang des Jahres gehegte Hoffnung auf eine Senkung der Einbandpreise konnte nach Lage der Verhältnisse keine Verwirklichung finden. Lediglich z. Zt. der größten Arbeitslosigkeit und als Folge des nicht immer loyal geführten Konkurrenzkampfes zwischen den Buchbindereien, war eine kleine allgemeine Preissenkung zu verzeichnen, die aber allein auf Kosten der Betriebsinhaber ging, denn die im Laufe des Jahres nach und nach einsetzenden Materialpreissenkungen wurden durch notwendig werdende Lohnerhöhungen und die durch verkürzte Arbeitszeit gestiegenen Betriebsspesen mehr als aufgesogen. Alles in allem waren im Laufe des Jahres fünf Lohnerhöhungen zu verzeichnen, von denen die beiden letzten naturgemäß die einschneidendsten sind.

Die Kleinbuchbinderei, soweit sie auf Verleger- und Behördenkundschaft angewiesen ist, hat ein trübes Geschäftsjahr hinter sich. Die Klagen über Pfuscharbeit und die Konkurrenz der Behörden und Gefangenenanstalten wollen nicht verstummen, namentlich die Konkurrenz einiger Gefangenenanstalten dürfte demnächst den Grund einer Beschwerde im Reichstag bilden. Die Einkommensverhältnisse vieler Kleinmeister sind derart, daß sie eine ausreichende Lebenshaltung nicht mehr gewähren, andererseits machen sich leichte Zeichen zur Konzernbildung im Buchgewerbe deutlich bemerkbar, die aufmerksam zu verfolgen, die Pflicht aller ernsten Fachgenossen sein sollte.

Alles in allem sind die Aussichten trotz momentaner Hochkonjunktur äußerst trübe und niemand kann auch nur andeutungsweise sagen, was die Zukunft bringen wird.

H. Nitz.

Die Kurrenttype „Großmütterchen" der Gießerei Schelter & Giesecke unter dem Gesichtswinkel der Schriftentwicklung.

Von Prof. Fritz Kuhlmann, München.

Schrift und insbesondere Handschrift sind nicht das, wofür sie die große Allgemeinheit hält, die in ihr Wesen und Werden keinen Einblick getan; sie sind nicht etwas Totes, Fertiges, mechanisch Gemachtes, das man einem Volke oder einem einzelnen geben oder nehmen, das man nach Belieben modeln, vernichten oder schaffen könnte. Schrift ist ein Lebendiges, Wachsendes, ein aus der Seele des Volkes oder des einzelnen Emporsteigendes, an das sie gebunden sind, wie es andererseits an sie gebunden ist. Schrift ist ein Organismus, dem man nicht nach Belieben Teile herausnehmen oder hinzusetzen kann, es sei denn auf die Gefahr hin, den Organismus zu zerstören. Wer neue oder alte Schriftformen auf ihren Wert prüfen will, muß darum naturgemäß acht haben darauf, wie sie sich zu diesem lebendigen Organismus verhalten, ob sie zu ihm und seinem Aufbau, zur Entwicklung des Ganzen gehören, ob und wie sie sich ihm einordnen, ob sie aus ihm emporwuchsen als naturgemäße und von der Natur gewollte gute Formen, oder ob sie fremde, von außenher kommende Gebilde, vielleicht auch zu beseitigende Wildlinge sind. Aus solchen Untersuchungen erst wird sich ergeben, ob wir es mit Mode- oder Kulturformen zu tun haben.

Solche und ähnliche Betrachtungen und Erwägungen stiegen in mir auf, als mir die Type „Großmütterchen" der Firma Schelter & Giesecke zur Begutachtung vorgelegt wurde. Unter dem hier in großen Linien gezeichneten Gesichtswinkel möchte ich sie einer Besprechung unterziehen. Nur unter ihm betrachtet, werden wir ihr voll gerecht werden, wie wir meines Erachtens ihren vollen Wert nicht erfassen werden, wenn wir lediglich vom technisch-typographischen Standpunkt an sie herantreten. Daß er gleichwohl zur Geltung kommen muß und in dieser Besprechung kommen wird, sei zur Vermeidung von Mißverständnissen gleich hinzugefügt. Eine Bewertung und Betrachtung unter dem großen Gesichtswinkel der Schriftentwicklung, der gesamten schriftreformerischen Bestrebungen unserer Zeit, die Beurteilung der allgemein kulturellen Werte scheint mir aber vorangehen zu müssen, ehe wir die kalligraphische und typographische Sonde an ihre äußere Form legen.

Auf die Gefahr hin, vor den Lesern längst Bekanntes zu wiederholen, muß ich, um den Organismus der Kurrent in seiner Ganzheit aufzuzeigen, etwas weiter ausholen, muß ich bis auf die Kursive, als die Vorläuferin der Kurrent, in der lebendigen Entwicklung der Handschrift zurückgehen.

Alle westeuropäischen Schriften, so auch alle Handschriften und auch die Kurrent, sind entwickelt aus der römischen Monumentalschrift die in ihrer einfachsten Form, in unserer heutigen Schrift als „Grotesk" erhalten blieb. Der Trieb, aus dem die Handschrift geboren wurde, war die Eile, der Rhythmus. Unsere ältesten Handschriften (aus dem Anfange unserer Zeitrechnung stammend), sind nichts anderes, als schnell und flüchtig, in großer Eile auf Wachstafeln geritzte Monumentalbuchstaben. Der Handschriftzug, das Vermögen, einen Buchstaben, dann ganze Wörter in einem ununterbrochenen Zuge hinzuwerfen, zu „schreiben", bildete sich erst im Laufe mehrerer Jahrhunderte aus. Die Entwicklung geht durch ein Chaos von Formen, das will besagen, daß zu gewissen Zeiten die Schreibformen eine solche Gestalt annahmen, daß sie kaum noch zu erkennen waren, ihr Gesamtbild jeder Gesetzmäßigkeit entbehrte. Nach und nach aber bildeten sich aus dem Handzug selbst heraus Gesetzmäßigkeiten. Der Schreibzug, der zuerst nur Buchstabenteile erfaßte, ergriff dann den ganzen Buchstaben, erst viel später das ganze Wort. Zum Schreiben selbst benutzte man zunächst den runden Metallgriffel, als Unterlage zuerst die Wachstafel. Später traten Papyrus und breiter Pinsel, auch breitgeschnittene Rohrhalme und Vogelkiele an ihre Stelle.

Die erste Entwicklungsstufe der Handschrift nun, die naturgemäß der Ausgangsform, der Monumentalschrift, am nächsten steht, nannte man „Kursive", d. h. Laufschrift. Sie wurde, wie wir gesehen, geschaffen durch die Auswirkung einer Naturkraft, durch die lebendige Bewegung, durch die formgestaltende Kraft der Eile, den menschlichen Körperrhythmus. Das Werden der Kursive aus einem unmittelbaren Naturdrange heraus, sprechen wir als organische Entwicklung an. Die charakteristischen Formmerkmale der Kursive sind die Rundung und die weiche Welle. Sie sind der Urausdruck der Schreibbewegung der Menschheit und zugleich des unverdorbenen Kindes. In der Entwicklung des Kindes wiederholt sich, das ist allgemein gewordene Erkenntnis, die Entwicklung der Menschheit. Weil ich länger als drei Jahrzehnte Gelegenheit nahm, Kinder sich graphisch ungehemmt entwickeln zu lassen, war es mir mehr als anderen vergönnt, tiefe Blicke in das lebendige Schriftwerden zu tun.

Ich konnte feststellen, daß in der freien, ungehemmten Entwicklung des Kindes die längere Benutzung des breiten Schreibgerätes naturtriebhaft über die Rundung zur Brechung führt. Wenn wir nun in der Schriftentwicklung der Menschheit dieselben Erscheinungen vor uns sehen, so wissen wir auf Grund der von mir an Kindern gemachten Beobachtung, daß auch hier naturtriebhafte organische Entwicklung vorliegt. Das breite Schreibgerät, schnell geführt, sträubt sich gegen die Rundung. So vollzog sich denn in der Handschrift die Umwandlung der Rundung in die Spitze (Kurrent), der eine Brechung als Übergangsform (gotische Kursive) voraufging. Es beruht auf tiefen psychischen Ursachen, daß das deutsche Volk diese Brechung mit ganz besonderer Kraft und Folgerichtigkeit vollzog. Seiner Psyche Ausdruck gebend, entwickelte es eine ausgesprochene Spitzschrift als Handschrift. Diese, die etwa im 17. Jahrhundert ihre Blüte erlebte, nachdem der Nürnberger Schreibmeister Joh. Neudörfer im Jahre 1519 es unternommen hatte, für sie bestimmte Gesetze aufzustellen, nennen wir „deutsche" Schrift oder auch „Kurrent". Auch dieser letzte Ausdruck besagt, wörtlich übersetzt, bekanntlich nichts anderes als Lauf- oder Eilschrift. Seine Sonderanwendung auf die „gangbare oder gewöhnliche deutsche Handschrift" ist aber seit Jahrhunderten allgemein geworden.

Damit sind wir zu der Schriftform gelangt, die uns hier besonders beschäftigt und der die zu besprechende Type angehört. Es würde uns nun obliegen, ihr Wesen und ihre inneren Lebensbedingungen, zugleich auch ihre Weiterentwicklung zu beobachten. Zunächst ist zu betonen, daß die Spitzschrift oder Kurrent eine typische Ausdrucksform des deutschen Geistes und deutschen Körperrhythmus ist. Der Deutsche bewegt sich eben anders, eckiger, wuchtiger, sagen wir ruhig schwerfälliger, als der Romane. Dem entspricht seine Handschrift und muß sie entsprechen, wenn sie das ist, was sie ihrem wahren Wesen nach sein soll: lebendiger Ausdruck. Unter den Ausdrucksbemühungen sind die ersten stets die ursprünglichsten und wahrsten. So auch in der Schrift. Mit die allerinteressanteste ist darum die Schrift z. B. des Hans Sachs (1494—1576), weniger die Dürers (1471—1528) und Luthers (1483—1546) als der technisch und intellektuell mehr Entwickelten. Nicht minder wichtig zur Feststellung des Charakters der Kurrent sind die Schriften der Schreibmeister jener Zeit, weil sich in ihnen das Formideal der Zeit in abgeklärter Form darstellt. Ich will versuchen, es in wenigen Linien zu zeichnen.

Zunächst ist zu sagen, daß die Kurrent nicht die Schrift der Gebildeten, sondern des Volkes und der Kanzleien war. Jene als Gelehrte bedienten sich auch in ihren Briefen der lateinischen Sprache und deshalb fast ausnahmslos der lateinischen Schreibschrift, der Kursive. Die Schreibmeister, zugleich auch Rechenmeister, gaben die Kunst des Schreibens, besonders der Kurrent, in vielen Spiel- und Sonderarten an breitere Volksschichten weiter. In ihrer Blüte war die Kurrent eine durch und durch gesunde Form, d. h. eine Form, dem Wesen des Volkes und dem Wesen des Schreibgerätes wie dem der schreibenden Gliedmaßen gemäß. Die Form ist breit und wuchtig, der Blick auf ein beschriebenes Blatt wie ein Blick in den deutschen Eichenwald, das Bild lebendig und bewegt, mannigfaltig in der Form, voll Leben und doch voll Gesetzmäßigkeit, aber immer ohne Schema und starre Regel. Die längeren Formen und Großbuchstaben, weil aus dem Handgelenk geschrieben, haben oft eine rechtsschräge, die Kurzbuchstaben, weil mit den Fingern geschrieben, linksschräge Richtung. Die Schleifen sind weit offen. Ganz besonders reizvoll sind die Überschneidungen, die die Breitfeder bei Schleifenbildung erzeugt. Es ist kaum möglich, diese mit irgendeinem andern Gerät so wiederzugeben, selbst nicht durch genauestes Nachzeichnen. Diese Überschneidungen sind ein besonders charakteristisches Merkmal einer echten Kurrent. Das Gesamtschriftbild ist das eines rhythmisch-harmonisch ornamentierten Teppichs. Das Schreiben vollzog sich ohne Druck. Die Dicke und Breite der Linien wurde durch drucklose Abwärtsbewegung des breiten Schreibgerätes erzeugt, der Haarstrich durch die Bewegung in der Richtung der Schneide. Die Formen sind voll Anmut, die Großbuchstaben voll Würde, die sich freilich später oft in einem zu stark betonten Schnörkelwesen ausspricht. Die Schreiber haben Freude daran, in einem und demselben Schrieb zu zeigen, wie sie denselben Buchstaben in verschiedenen anmutigen Formen zu gestalten wissen. Ein solches Schriftblatt macht den unmittelbaren Eindruck eines Kunstwerkes, wie denn das Schreiben in jener Zeit durchaus im Sinne von Kunst geübt und als solche auch gewertet wurde. Wurde doch der gen. Joh. Neudörfer ebenso hoch geachtet wie ein Dürer, wurde er doch von seinem Kaiser zum Pfalzgrafen ernannt.

Soviel über die Kurrentform an sich und ihre Blütezeit. Sie ist in Verfall gekommen, je mehr die Schreibfähigkeit allgemein wurde, je mehr sie abhängig wurde von den Bedürfnissen des praktischen Lebens einerseits und der Schwäche des allgemeinen deutschen Volkscharakters andererseits. Die wachsende Unrast des öffentlichen Lebens und das Schielen auf die eleganten Schriften des Auslandes, besonders der Engländer, hat ihren Verfall und zuletzt einen sehr zu beklagenden Tiefstand des gesamten Handschriftwesens in deutschen Landen herbeigeführt. Einen guten Teil der Schuld hat die Spitzfeder, die an die Stelle der Breitfeder trat. Sie vernichtete die Urform der Kurrent. Man war, um der Schrift möglichst die Form

der alten Kurrent zu geben, gezwungen, die starken Linien, einst durch Abwärtsbewegen der Breite der Feder ohne jeden Druck erzeugt, jetzt durch Druck hervorzubringen. Breitform wurde durch Schwellung ersetzt. Damit kam ein Hemmungsmoment in die Schrift, der dem flüchtigen, schnellen Zuge entgegenwirkt. Durch den Druck wurde die Hand und das gesamte Nervensystem schwer belastet. Die Spitzfeder machte zudem eine besondere und unnatürliche Handhaltung notwendig. Eines kam zum andern, ein ganzer Knäuel von Hemmungen und Schädlichkeiten ballte sich zusammen. Als ganz besonders schädlich wirkten die Schulmethodik, das System der gestochenen Normalschriften, der von der Schule geübte Zwang und Drill, das von ihr aufgestellte langweilige Schema der Buchstabenformen.

Die pedantische Schulform der Kurrent wurde in übelster Weise ergänzt durch die weiteren Typen, die dieses Gesamtsystem entwickelte: die Geschäfts- und die Beamtenschrift. Die kaufmännischen Schreibinstitute befleißigten sich wohl anderer Methoden als die Schule, im Grunde aber waren sie auf gleichem Wege: Drill und Abrichtung zu künstlich gemachten Formen. Schrift war nicht mehr seelischer Ausdruck, sondern durch Drill erworbene technische Fertigkeit.

Und die Typographie?

Ihr lag es ob, die Forderungen der Geschäftswelt zu befriedigen. Sie konnte gar nicht anders, als sich dem System anschließen. Die von ihr geschaffenen Kurrenttypen sind den üblichen Geschäftsschriftformen nachgebildet. Ihre Namen wie „Lithographia" u. ä. bezeichnen, was als Ideal erstrebt wurde. Indessen wog hier allezeit die Kursive vor. Kurrenttypen fand man in den kleineren Druckereien kaum, so fremd war man ihr geworden. Die Kursive trug den Sieg über die Kurrent davon. Im allgemeinen kam ja das dieser Verfallstufe eigene schematische Wesen der Kurrent dem Wesen der Typographie entgegen. Die Freiheit und den Formreichtum der alten Kurrent hätte sie nicht oder doch nur sehr schwer zu meistern vermocht.

Als nun die künstlerische Wiedergeburt der Buchschrift einsetzte, unsere Künstler mit bewundernswerter Hingabe und außerordentlichem Kunstsinn neue Formen im Sinne unserer alten guten Schriftkultur schufen, da entwickelte sich auch eine Sehnsucht nach neuen Formen der Kurrent. Es ist eine auffallende Erscheinung, daß gleichwohl keiner unserer Schriftkünstler sich der Kurrent ernst annahm, keiner ihre Erneuerung sich zur besonderen Aufgabe stellte. Sie blieb sich selbst überlassen, und ich, der ich in meinem heißen Bemühen um die Reform des Schulschreibunterrichts nach Erneuerung der Kurrent im Sinne der alten gesunden Schreibprinzipien trachtete, fand in der Schriftkunst der Gegenwart keinerlei Stütze und Hilfe. Die Sehnsucht ergriff zuletzt auch einige Schriftgießereien. Sie betätigte sich aber in einer mehr sonderbaren als künstlerischen Form. Einige Gießereien suchten der Starrheit und dem Schema der Kurrent dadurch zu entrinnen, daß sie Typen schufen, die eine flüchtige und nachlässige Handschrift darstellten. Nun ist es aber ein gewagtes Ding, Flüchtigkeit und Nachlässigkeit in einer Type zu verkörpern. Diese Schrifttypen haben denn auch in keiner Weise künstlerisch befriedigen können. So war denn die Erneuerungsbetätigung hier alsbald an einem toten Punkt angelangt.

Das Verlangen, das ich in meinem Werke „Schreiben in neuem Geiste" 1916 aussprach: die Erneuerung der Kurrent möge versucht werden in einer Rückkehr zu der alten gesunden Form unserer klassischen Schreibmeister und unserer Voreltern und einer zeitgemäßen organischen Fortentwicklung dieses uns überlieferten Schriftgutes, hatte bislang leider keinerlei Beachtung, noch weniger Erfüllung durch die dazu wohl Berufenen, die Buchschriftkünstler, gefunden. Da wird es denn wohl ohne weiteres verständlich sein, wie hoch ich die Bemühung der Firma Schelter & Giesecke einschätze, die nun endlich den Weg beschreitet, den ich in meinen praktischen Reformbestrebungen als richtig erkannte. Sie hat im „Großmütterchen" eine Type geschaffen, die dem Charakter unserer alten Kurrent entspricht, den Formen und Normen der alten Meisterschriften, wie den Schriften unserer Groß- und Urgroßeltern. Ist die Schöpfung dieser Type auch keine Großtat der Typographie, als eine Tat schlechthin sie anzusprechen, kann ich mir nicht versagen. Mit dieser Type beschreitet die Firma, so weit ich unterrichtet bin als erste, den neuen und meines Erachtens einzig richtigen Weg der Erneuerung der deutschen Kurrent. Ich schätze das, was sie dadurch den Schrifterziehern als Lehr- und Anschauungsmittel an die Hand gibt um so höher, je mehr ich habe erkennen müssen, daß es auf absehbare Zeit ganz unmöglich ist, mein Ideal, die Herausgabe alter Meisterschriften in Faksimile, zu erreichen. Es wird durch diese Type die bislang fehlende praktische Möglichkeit geboten, in weiteren Kreisen den heute völlig fehlenden Sinn für die wirklich deutsche Schrift zu erwecken. Daß die Type zugleich Druckwerke von großem Reiz liefern wird, besonders den Wünschen entgegenkommt, deutsche Worte in echt deutschen Formen darzustellen, bleibe — wenn es auch selbstverständlich ist — doch nicht unerwähnt. Drucksachen, in dieser Type gedruckt, werden eines ganz besonderen Reizes nicht entbehren für den, der Sinn für diese Dinge hat. Die bisherigen Kurrenttypen werden neben ihr nicht bestehen können.

Meines Erachtens ist das Verdienst der Firma Schelter & Giesecke nicht zu bemessen nach dem Grad, in welchem sie das Problem zu lösen sich befähigt erwies, sondern in

erster Linie nach der Bedeutung ihres bahnbrechenden Schrittes an sich. Ich bin der aufrichtigen Meinung, daß sie zur Entwicklung der Kurrent in ihrem Bemühen in grundsätzlicher Weise Erhebliches beiträgt. Auf meine Eingangsworte verweisend, müssen wir ihre Schöpfung um so mehr anerkennen, als sie sich einordnet in den großen lebendigen Entwicklungsgang im Sinne einer organischen Erneuerung und Wiedergeburt der Schrift im allgemeinen und der der Kurrent im besonderen. So erhebt sie sich weit empor über die Gattung der Modeformen.

A L C D E E F G H I J K L M N O P
Q R S T U V W X Y Z Ä Ö Ü

Mit dieser Type ist das Problem der Erneuerung der Kurrent durch das Zurückgehen zu der guten Schrift der vergangenen Blüte tatkräftig aufgerollt. Andere werden dieser Firma nachfolgen, und es wird darum gut und nützlich sein, dieses Problem noch weiter und tiefer in der Fachpresse zu behandeln. Bei aller Anerkennung der Lösung, wie sie uns in der Type bereits vorliegt, zweifle ich nicht daran, daß noch vollkommenere möglich sein werden. Wie ja denn auch die Möglichkeit zu mannigfaltigen Lösungen besteht. Wenn ich nun die Type grundsätzlich freudig und anerkennend begrüße, so soll mich das nicht hindern, ihr auch kritisch gegenüber zu treten und mich mit ihr auch im einzelnen auseinanderzusetzen. Ganz zweifellos hat sie das Problem auch in vielen Einzelheiten in anerkennenswerter Weise gelöst. Daß es schwer, vielleicht überhaupt unmöglich ist, das innere Leben der alten Kurrent in einer Type einzufangen, so daß es nicht erkaltet, habe ich schon eingangs ausgesprochen. Erinnere ich mich aber des ersten Eindrucks, den die breiten Schriftfelder des Musterbuches auf mich machten, so darf ich bekennen, daß dieser Eindruck sehr günstig war, daß ich überrascht war von der Tatsache, durch eine Type soviel Leben in Kurrentform überhaupt ausdrücken zu können. Natürlich wird man es an sich in noch höherem Grade vermögen; doch wird der Kostenpunkt hier nicht unberücksichtigt bleiben dürfen. Bei dem aus materiellen Rücksichten aufzustellenden Grundsatz: für jeden Buchstaben nur eine Type, ist der Grad der Lösung sicher ein ganz respektabler. Die Mannigfaltigkeit der Richtung in den Buchstaben, die reiche Bewegung in den Gerüstlinien der Majuskeln, die oben als der Kurrent eigen betont wurde, ist in erheblichem Maße gelungen. Auch die Sprache der Breitfelder ist in vielen Formen, selbst in den kleineren Schleifen, deutlich. Gleichwohl wünschte ich inbezug auf diesen Punkt, daß mehr erreicht worden wäre und glaube, daß auch mehr hätte erreicht werden können. Ich neige zu der Ansicht, daß trotz aller Vorzüge noch ein nicht erwünschter Zug vom Charakter der Spitzfedersprache durch das Ganze geht, und zwar insbesondere bei vielen Majuskeln sich recht deutlich ausspricht. Beispiele dafür sind der Vorschwung des L und E, der Mittelstrich bei M, Teile von P u. a. Man hätte gut getan, als Vorbild Schriften aus noch früherer Zeit zu nehmen. Es wäre wünschenswert, die Breitfedersprache einheitlich durchzuführen. So steht man in dieser Beziehung unter dem Eindruck, als walte hier ein Widerspruch innerhalb der Type als Gesamtheit. Solche Liniengebilde, wie die angegebenen, macht die Breitfeder zum Teil überhaupt nicht, zum Teil nur gezwungen oder doch nicht gern. Diese meine Ausstellungen sind vielleicht mehr Sache des persönlichen Geschmackes, doch glaubte ich sie nicht unausgesprochen lassen zu sollen als Beitrag zur Lösung des Problems als solches. Unter diese kritischen Ausführungen fallen auch die Vorschwünge der der Type beigegebenen Zierbuchstaben. Sie sind schlechterdings Ausdrucksformen der Spitzfeder, sind unorganische Anhängsel und deshalb bedenklich. Wenn Vorschwünge angewandt werden, so würden sie in Einheit mit dem Ganzen als Ausdrucksformen der Breitfeder mehr ästhetischen Wert haben. So wirken sie im allgemeinen als Phrase und würden als solche für Schreibschüler von bedenklicher Wirkung sein. Gemildert könnte der Spitzfedereinschlag der Type werden durch Druck auf rauhem Papier. Wie denn dieses den Handschriftcharakter der Type, auch ganz allgemein betrachtet, verstärken dürfte.

Diese hier erwähnten Momente können die großen Werte nicht aufheben, die die Type in sich trägt. Die Ausstellungen werden meinerseits wesentlich aus dem Grunde gemacht, zu beweisen, daß mich die aufrichtige Freude über die Type nicht blind macht, nicht unfähig zur Kritik. Vielleicht wird mancher der Ansicht sein, ich hätte diesen Beweis zu ernst genommen.

Die Frage, wie diese Type für die Schrifterziehung ausgewertet werden könnte, würde ich am liebsten innerhalb einer allgemeinen Erörterung der Fragen betr. Neudruck der Schulbücher und öffentlichen, bzw. behördlichen Graphik und Typographik erledigen. Meines Erachtens ist die Type „Großmütterchen“ berufen, eine volkserziehliche Mission von besonderer Bedeutung zu erfüllen.

Viel-Farbendruck an der Offsetpresse

(Einige Winke für den Maschinenmeister)

Voraussetzung für den Druck an der Offsetmaschine ist die Vertrautheit des Druckers mit dem Mechanismus der Maschine, sowie die genaue Kenntnis des Zink- resp. Aluminiumdruckes. Erst wenn diese Voraus-

setzungen vorhanden sind, soll er sich an den Druck von mehrfarbigen Auflagen wagen, um den vielen sich einstellenden Schwierigkeiten immer wieder gewachsen zu sein.

Die richtige Behandlung der Druckplatte vor dem Druck und während des Druckes, ganz gleich, ob es sich um Zink- oder Aluminiumplatten handelt, ist für den Fortdruck von größter Wichtigkeit.

Das Papier soll, bevor mit dem Druck der Auflage begonnen wird, möglichst mehrere Tage vorher in mäßig feuchte Makulatur gelegt werden, um es den Temperaturverhältnissen des Drucksaales anzupassen. Vor dem Beginn mit dem eigentlichen Farbendruck empfiehlt es sich, das Papier zu grundieren bzw. zu strecken und sich zu überzeugen, daß es gut druckfähig ist in bezug auf Faltenschlagen, sowie daß es nicht rupft, damit man auch später die Farben danach richtig stellen kann.

Die Umdrücke müssen genau genadelt und vor dem Druck mit dem Stangenzirkel gemessen werden, um ein genaues Passen zu erzielen; aber selbst wenn die Umdrücke genau passen, kann es vorkommen, daß die Bogen, je nach der Göße des Formates, bisweilen 2 bis 3 mm größer oder kleiner erscheinen. Dies liegt dann daran, daß die Druckplatten (Aluminium oder Zink), die für den Druck der Auflage benutzt werden, verschieden stark sind. Es muß also schon vor dem Überziehen der Umdrücke darauf geachtet werden, daß die für die Auflage nötigen Platten vollkommen gleichmäßig stark sind. Für das genaue Passen ist weiter von Wichtigkeit der gleichmäßige Gang der Maschine; dieselbe darf nicht einmal schnell, einmal langsam laufen.

Da während des Druckes der Auflage an der Offsetmaschine das Durchschießen mit Makulatur, wie beim Flachdruck an der Steindruckschnellpresse nicht angängig ist, muß besonders auf die richtige Farbenmischung acht gegeben werden, damit die Farbe vor jedem nachfolgenden Druck wieder trocken bzw. eingeschlagen ist, und die Bogen durch den Anlegeapparat einzeln wieder an die Anlegemarken befördert werden können, ohne zusammenzukleben.

Nach vielen mehr oder weniger vergeblichen Versuchen habe ich dies Ziel durch Verwendung eines besonderen Offsetfirnisses (Dr. Grafs Offsetfirnis der Chemischen Fabrik Dr. Graf & Co., Neubabelsberg) erreicht. Dieser Firnis hat zugleich auch die angenehme Eigenschaft, nicht so fettig zu sein, wie der reine Leinölfirnis, wodurch das lästige Tonen und Schmieren der Platten vermieden wird.

Die Farbe soll möglichst viel Körper haben, d. h. bei Lasurfarben muß man dieselbe mit Mischweis versetzen; die erforderliche Menge muß jeder Drucker am besten selbst ausprobieren. Ich habe auf diese Weise Auflagen von 12 bis 14 Farben ohne Schwierigkeiten drucken können, wobei täglich eine Farbe gedruckt wurde.

Siewert.

Besprechungen

Wilhelm Niemeyer: Matthias Grünewald, der Maler des Isenheimer Altars. (Berlin, Furche-Verlag.) M 80.—.

Heute gilt Grünewald als größter Maler der Deutschen, und so lange die Gewißheit bleibt, daß das Ziel aller Kunst geistiger Ausdruck ist, wird man auch seine Überlegenheit seinem Zeitgenossen Dürer gegenüber zu behaupten wagen, da er nicht, wie dieser, in die Renaissanceströmung hineingeraten ist, sondern unbeirrt der gotischen, spätgotisch-mystischen Geistigkeit gedient hat. Die Bücher, die seit einigen Jahren über Grünewald erscheinen, z. B. das vortreffliche von O. Hagen, beweisen, daß man um ihn ringt, daß man ihn als Lebendigen sehen zu lehren weiß, und es könnte wohl mit Recht gefragt werden, was durch neu auftauchende an neuer Erkenntnis noch gewonnen werden solle. Kommt einem aber das kürzlich erschienene Werk von Niemeyer in die Hände, so gewinnt man zu seinem Staunen die Überzeugung, daß keins von den übrigen solche Höhe der Sicht erreicht hat. Zwar nicht im Hinblick auf die Abbildungen: die meisten der ziemlich großen Bildtafeln (von denen 10 farbig sind), reichen zwar hin, um eine Vorstellung von der Welt des Malers von Isenheim zu übermitteln, lassen aber im einzelnen mancherlei zu wünschen übrig, vor allem für den, der die Originale kennt; allerdings konnte, auch in Anbetracht des niedrigen Preises und der großen Schwierigkeit in bezug auf farbige Wiedergabe dieser Werke, gar nicht mehr erwartet werden! — Der Text von Niemeyer umfaßt kaum 40 Seiten, aber was auf diesen 40 Seiten steht, wiegt an Bedeutung dickleibige Folianten auf. Der Verfasser beweist sich hier als — fast könnte man sagen: dazu prädestiniert, gerade über Grünewald zu schreiben. Sein Geist scheint sich geradezu in den des Malers verwandelt zu haben, er erfaßt ihn ganz aus der Tiefe, gräbt seinen letzten Wurzeln nach, ohne daß man — in Anbetracht solch' eines Riesen! — irgendwie den Eindruck von Zudringlichkeit hat, der sich doch in solchem Falle leicht erzeugen könnte. Hier darf wirklich einmal, von dem „Erlebnis" Grünewalds gesprochen werden, und zwar erfolgt dies Erlebnis innerhalb einer weitatmigen Geistigkeit, der die Mittel eines

ungewöhnlich originalen, gedrängten, knorrigen Stiles zur Verfügung stehn. Aber nicht nur das „Erlebnis" entscheidet den Wert dieses Buches, sondern: daß ein Schlüssel zum Verständnis, ein Mittel der Neubeleuchtung der ganzen Grünewaldschen Malerei uns dargeboten wird! Mit einer streng sachlichen Konsequenz werden nämlich hier die malerischen Ausdrucksmittel Grünewalds aus den Sehbedingungen des spätgotischen Altarscheines abgeleitet. Die Überzeugung Niemeyers, die er vollkommen einleuchtend zu demonstrieren weiß, ist die, daß die Figuren Grünewalds gestaltet sind als Scheinbilder einer denkbar unerbittlichsten Wirklichkeit, doch diese Schilderung des Wirklichen erfolge nicht, wie bei den Renaissanceaposteln, um der Wirklichkeit willen oder aus Freude über seine unvergleichliche Kunst ihrer malerischen Bezwingung, sie erfolge allein einem geistigen Ziel zuliebe: der göttliche Heilsplan, der im Zentrum des kirchlichen Bewußtseins steht, soll so glaubhaft und erschütternd wie nur möglich der Menge der Betrachter vorstellig gemacht werden. Das (vielleicht nur instinktiv verfolgte und entwicklungsgeschichtlich zu deutende) Verfahren dieses Meisters sei dabei so, daß er die Gestalten in denkbar vollendetster Plastik bilde, da dieselben wirken sollen wie die bemalten Schnitzfiguren der gotischen Altarschreine, nur eben in Malerei, in farbigen Schein übersetzt! Sie stehen — ebenso wie die Holzgestalten — in einer vordersten Bildebene und sind die eigentlichen Akteure. Alles, was außer ihnen noch gegeben wird, ist nichts als Hintergrund, und zwar „Hintergrund" im wörtlichsten Verstande. Es liegt in einer völlig anderen Scheinebene, die genau der Holzschreinwand entspricht, vor der die plastischen Holzfiguren als vor ihrer schattigen Folie standen. Das Ideal der Renaissancemeister: einen „einheitlichen Bildraum" zu gewinnen, in den auch menschliche Gestalten sich organisch einfügen müssen, existiere für Grünewald nicht, da er immer letztlich in symbolischem Sinne wirkt. Zwischen der Schicht der Gestalten und der der Landschaftshintergründe dürfe infolgedessen eine unvermittelte Kluft sein. Niemeyer spricht von diesen Landschaften bezeichnenderweise als von „Erdfernbildern", und tatsächlich sind sie wie in einer anderen Welt, leben ganz ihr eigenes, von dem der Gestalten abgetrenntes Dasein. Ihr Malstil ist ein bei Grünewald völlig unerwarteter — man möchte fast von einem Traumstil sprechen! Denn hier ist nichts von jener klaren Plastik seiner Menschenschilderung und deren scharfen Sachbegrenzungen, hier wird der Pinsel vielmehr weich und luftig und den überlegensten aller Wirklichkeitskenner sehen wir plötzlich sich in einen Dichter, einen Naturmystiker verwandeln! — Die Beschreibungen der Isenheimer Bilder scheinen mir das vollkommenste zu sein, was je auf diesem Felde (dem der „Bildbeschreibungen") geleistet worden ist. Sie sind (vor allem die Beschreibung des Kreuzigungsbildes) von so grandiosem Schnitt, daß man beinahe glaubt, es sei gelungen, das Wunder der Malerei restlos in Begriffe, in Worte zu übersetzen. — Wem so etwas gelingt, der muß mehr sein als ein Kunsthistoriker; er beweist uns, daß alles Wissen nur dazu dienen soll, das „Geistige" offenkundig zu machen, nie und nimmer aber Selbstzweck werden darf. Dr. O. Beyer.

Max J. Friedländer, Albrecht Dürer. Insel-Verlag, Leipzig.

In der von Karl Scheffler geleiteten Sammlung „Deutsche Meister" nimmt die neue Dürer-Biographie von Friedländer, dem Direktor des Kaiser-Friedrich-Museums, einen hervorragenden Rang ein. Friedländer, der ein umfassendes Wissen über die Welt Dürers besitzt, der sich besonders mit der Graphik des Meisters so vertraut gemacht hat, wie kaum ein zweiter, gibt hier ein ganz mit modernem Geist gesehenes Bild seines Lebens und Schaffens. Schon die Gliederung, die die Entwicklungszüge klar verteilt, erweckt Freude. Wenn er sich mit den nicht wenig gefahrvollen Hypothesen Hagens nicht auseinandersetzt, so ordnet er dafür mit souveräner Hand neue Erkenntnisse über Dürers Frühwerke ein, die er kraft seines erstaunlichen technischen und ästhetischen Tiefblicks ihm zuzuschreiben gezwungen ist. Einer der Vorzüge dieses Werkes ist es, daß es tiefgründige Gelehrsamkeit in anmutigster, feinster Form vermittelt, so daß man streckenweise völlig vergißt, eine Schöpfung der Kunstgelehrsamkeit vor sich zu haben, so spannend, ja dramatisch liest sich die Darstellung, wie es überhaupt Friedländers Gabe ist, seine Gegenstände aufs fesselndste zu gestalten. In mancher Zeile dieses Werkes steckt mehr wie in manchen Kunstgeschichtswälzer, dieser inventarisiert, Friedländer hat die Fontanische Ader. Dr. Zeitler.

Das Malerbuch von Leonardo da Vinci. A. Voigtländers Verlag, Leipzig.

Eine Ausgabe des Malerbuches, wie sie hier von Dr. Emmy Voigtländer in ausgezeichneter Übersichtlichkeit zusammengestellt ist, tat uns seit langem not. Frühere Editionen waren, sagen wir, mit zu viel Kunstphilogie befrachtet, hier aber begegnet man einer so klaren Ordnung der Leonardoschen Kunsterkenntnisse, wie man sie sich nicht besser wünschen kann. So, in dieser angenehmen, aphoristischen, fast behaglichen Weise muß sie der Meister in seiner Malerakademie vorgetragen haben, hieraus läßt sich sein Lehrbetrieb glückbringend rekonstruieren. Dr. Emmy Voigtländer ist ein ordnender Geist, das sie eben

auch in ihrer Epochenlehre, in ihrer „Gesetzlichkeit der abendländischen Kunst" bei Kurt Schroeder, Verlag, Bonn, bewiesen hat. Eine schöne, knapp aber umfassend unterrichtende Einleitung sendet sie voran, in der sie Leonardo von Alberti und Dürer ästhetisch abgrenzt und die Bedeutung Leonardos, dieses klaren Weltauges und rednerischen Genies, dieses hohen Kunstpädagogen und universellen Inhabers des Patentamtes der Renaissance, trefflich zeichnet. Von den Vorgängern hebt sich die Voigtländersche Ausgabe auch dadurch aufs wohltuendste ab, daß sie endlich einen Leonardo in Fraktur gibt. So kann und muß er ins Volk dringen. Dr. Zeitler.

Unbekannte Briefe Winckelmanns. Aus der Sammlung Kippenberg herausgegeben von Herm. Uhde-Bernay. Gedruckt in der „Winckelmann-Antiqua" Carl Ernst Poeschels in dessen Druckerei zur Erinnerung an den 50. Gründungstag derselben in einer beschränkten Auflage von 250 Stück. Mit einem Schrifttitelkupfer gestochen von Joh. Tzschichhold.

Wir haben in einer Richtung hin Fortschritte gemacht: wir sind im Begriffe die „Schrift" anders anzublicken. Wir gleiten vom oberflächlichen Nützlichkeitsstandpunkte hinüber zu einem anderen, von dem aus wir eine „Schrift" ganz anders erleben, als man es noch vor kurzem für möglich hielt. Es ist noch nicht gar lange her, als der Eisenhochbau rein als solcher der Gegenstand einer allgemeineren, freien, künstlerischen Betrachtungsweise wurde. Es wurden uns die Augen befähigt, in der Konstruktion Anknüpfungsbezirke für eine ästhetische Einfühlung zu erschließen, die an Eindringlichkeit und Nachhaltigkeit nicht der der freien, bildenden Künste nachstand, ja, diese Eindrücke sind geläuterte. Das Geschmiede einer Eisenhochkonstruktion ist wie von innen selbst geworden: die Gesetze der Statik, der Massendynamik haben sich verstählt, sind festes, freies, elegantes Gefüge geworden. Abstrakte Mathematik fand ihre sinnfällige Bindung. Und die Schrift? Man geht ihr jetzt mit tiefer dringendem Auge nach und findet in ihr etwas, das einer festen Formulierung sich noch entzieht. Die Psychologie der Schrift ist eines der Bezirke geistesforschender Bearbeitung, das sich seit etwa 10 Jahren einer besonderen, intimen Pflege erfreut. Der Schwierigkeiten sind es viele. Zunächst hindert die zurzeit noch unmögliche Trennung der für uns wichtigeren Frage: Worin beruht die künstlerische Wirkung einer Druckschrift? von der allgemeineren Frage: Welche psychischen Reaktionen löst eine Schrift aus? Die Übergänge sind fließender und die Lösungen sind in weiter Ferne. — Warum mir bei der Betrachtung der Schrift, in der das vorliegende Werk gesetzt ist, gerade der Eisenhochbau einfiel, liegt wohl daran, daß wir es bei beiden mit ihrer Herkunft nach rein Abstraktem und doch sinnlichen Erscheinungen zu tun haben, die dennoch eine seltene, sich jeder Beschreibung entziehende künstlerische Stimmung auslösen. Irgend etwas ist zwischen der Eisenkonstruktion und der Schrift verwandt. Die „Winckelmann-Antiqua" wurde von Carl Ernst Poeschel gezeichnet für seine Druckerei. Sie ist der Abschluß einer Kette von Reflexionen, die nun durchaus nicht nur vom ästhetischen Bedürfnis geleitet, vielmehr überstrahlt wurden von der Ahnung, daß der Geist, das Lebenstempo, der Lebensrhythmus einer Kulturepoche (z. B. Renaissance Barock, Klassizismus — Gotik, Gegenwart) sich auch in der Schriftformung gestaltet. So gegensätzlich nun auch der Geist der einzelnen Perioden ist, bei aller inneren Verfassung muß er sich an die historische Form anbequemen. Hierin liegt die enge, empfindliche Bindung der Schrift als expressive Kunstform. Aber gerade hierin zwingt der Kulturgeist sich in den besten Schriften (aller Zeiten!) dazu, gleichsam auf das knappeste sich zu konzentrieren. Die „Winckelmann-Antiqua" Poeschels schließt sich an solche Schriften genetisch an, die auf die italienische Hochrenaissance zurückgehen. Die Griechen bezeichneten mit dem gleichen Worte κοσμος (Kosmos) sowohl das organisierte, gesetzmäßig und daher harmonisch aufgeführte Weltgebäude als auch den künstlerischen, von Menschenhand gearbeiteten Schmuck. Eine innere, logische, mathematische Harmonie erlebten die Renaissance-Menschen des 15. und 16. Jahrhunderts, erlebte auch Winckelmann. Und wenn nun Carl Ernst Poeschel seine persönliche Schrift mit dem Namen „Winckelmann" verbindet — der doch feststehendes Symbol einer ganz bestimmten Welt- und damit einer bestimmten Kunstauffassung geworden ist — und außerdem als erstes Werk unbekannte Briefe Winckelmanns druckt, so brauchen die inneren Fäden nicht weiter aufgedeckt werden. Die Schrift Carl Ernst Poeschels ist ein Abschluß, sie ist langsam geworden, sie kristallisierte sich. — Mehr läßt sich nicht sagen, das übrige und Reinste offenbart der Satzspiegel und der einzelne Buchstabe, genau wie die Oberfläche eines Kunstwerkes.

Ich überlasse es Berufenen, sich zu dem literarischen Teile des Buches, insbesondere zu der Herausgabearbeit Hermann Uhde-Bernays zu äußern. Für das „Archiv" ist der Satzspiegel und der Buchstabe das Wichtigere, diese führen ihre Sprache, obwohl sie dienende Brüder sind.

Dr. Hauschild.

Geschriebene Bücher. So unsinnig es wäre, heute nur noch handgeschriebene Bücher besitzen zu wollen, so wird doch ein Buch, das in der schönen, dem Sinn und Geist des gedachten Wortes eng verwandten Handschrift

des Buchschreibers entstanden, diese mit den Mitteln des Drucks vervielfältigt, dem Ideal einer Buchschöpfung am nächsten kommen, deren Form unlöslich mit dem eingeschlossenen Geisteswerk verbunden ist. Einen höchst fesselnden Versuch der Wiederbelebung des geschriebenen Buches stellen die „Münchener Scriptor-Drucke" des Dreimasken-Verlages München dar. Den Schreibern dieser Bücher — und das Wort „Schreiber" ist hier als Bezeichnung eines wichtigen kunsthandwerklichen Berufs gemeint — ist es gelungen, das Wesen des Buches in der Schrift nachzufühlen. Und selbstverständlich passen sich Ornament und Illustration auch dem Duktus der Buchstaben an. Der Samen, den Rudolf Koch, Offenbach, in seiner Schule der Offenbacher Schreiber gelegt hat, ist hier aufgegangen. Welche Ruhe löst die wuchtige Schrift von Heinrich Jost zu dem „Trostbüchlein" aus, das u. a. Gedichte von Eichendorff, Hölderlin, Möricke, Storm, Heine und Goethe enthält. Wie schmiegen sich die Typen der Zartheit der Gedichte an, die in der Anthologie „Die Mutter" gesammelt sind; Schreiber und Illustrator ist E. R. Vogenauer. Daß Anna Simons in Schrift und Ornament zu der Gedichtsammlung aus dem Rokoko „Das Rosenband", „Rokoko verstaubt und lieblich", entzückend wiedergegeben hat, ist selbstverständlich. Eine Sammlung von Liebesgedichten u. a. von Conrad Ferdinand Meyer, von Bürger, Geibel, Uhland, Lenau, Brentano und Goethe ist von Jenny von Schnellenbühel romantisch verschnörkelt geschrieben. Und in einer Trinkliedersammlung „Die Seele des Weines", die Ernst Heigenmooser geschrieben und illustriert hat, scheint die schräge Stellung der Buchstaben bezüglich auf den trinkfrohen Charakter der Lieder zu sein. Die mit reizvollen Umschlägen versehenen Büchelchen umfassen nur einige Dutzend Seiten, und damit ist auch die Begrenzung des Umfangs solcher geschriebenen Bücher angedeutet. Aber auch in technischer Beziehung sind die Scriptor-Drucke bedeutsam. Sie sind nach dem neuen Druckverfahren des Manuldrucks von der Mandruck-G. m. b. H., München, unmittelbar vom Original gedruckt. Dieses Verfahren ermöglicht es, jeden Druck und jedes Bild wiederzugeben, ohne daß das Original wie bei dem bisherigen Verfahren angegriffen oder vernichtet wird. E. Collin.

Illustrierte, billige Bücher

Keller, Sieben Legenden,

„ Spiegel das Kätzchen,

Storm, Es waren zwei Königskinder.

Sämtlich farbig illustriert von Julius Kaufmann. Verlag von Jos. Singer, Leipzig.

Phöbus-Bücher (Nr. 41 bis 50). Kleine Werke von Keller, Eichendorff, Herbert, Shakespeare, Storm, Goethe und Hauff. (Illustriert von Anton Kling, W. Scheidemandel, Paul von Haken, Herta von Borries, Carola Wollenweber, W. Ditz, H. Stubenrauch; Ludw. Richter, Fritz Boehle.)

Literarische Bausteine: Chamissow, Peter Schlemihl (illustriert von Anton Kling), Keller, Fähnlein der 7 Aufrechten (illustriert von H. Stubenrauch), Gaudy, Aus dem Tagebuch eines wandernden Schneidergesellen (illustriert von A. Kling).

Sämtlich im Phöbus-Verlag, München.

Chamissow, Das Lied von der Weibertreue, mit Holzschnitten von H. A. Müller. Verlag Fritz Heyder.

Bücher illustrieren — — das ist seit einem Jahrzehnt recht im Schwunge. Besonders freuen kann man sich nicht. Der überflüssigen Belanglosigkeiten gibt es Legion. Auch kann ich mich nicht des Argwohns erwehren, daß es oft Produktionskräfte mit geringerer Schaffensenergie sind, die im literarischen Werke ein auslösendes Stimulans sich suchen müssen. Man mag denn gewichtig reden von „kongenialer Interpretation", von „bildlichen Paraphrasen" u. dgl. Rezensenten-Redensarten — die ganze Bücherillustriererei, wie wir sie heute haben, umgibt ein gewisses unangenehmes Odium: selten wird eine geistig-harmonische Einheit geschaffen, vielmehr gewinnt man den fatalen Eindruck, als ob dies oder jenes Werk nur als Tummelstätte eines aufdringlichen gespreizten, mehr oder weniger überspannten und oberflächlichen „Interpreten" neu herausgegeben werde. Wie sträflich hat man z. B. Dostojewski herumgezerrt. Sollte etwa ermüdende, formenbildende Energie in ursächlicher Wechselwirkung mit zunehmender Illustrationstätigkeit stehen? Ist der Bildkreis unserer Tage nicht vorwiegend illustrativ? Auch unsere, so lebhaft propagierte „religiöse" Kunst nicht etwa ein Schwächesymptom? Die moderne Illustration hat etwas Verletzendes, Brüskierendes, Spielerisches, Experimentierendes, Psychopathisches an sich. — Nun liegen vor mir ein kleiner Stoß von Büchern, alle kleinen Formates und nicht dick, alle in Pappe gebunden, alle nennen Büttenpapiere nicht ihr Fleisch. Sie bringen Geschichten, Novellen, Balladen von Chamissow, von Storm und Keller, von Gaudy, von Goethe und Shakespeare, von Hauff und Eichendorff; alle haben Bilder in der billigsten Wiedergabe der Strichätzung, nur einige sind schabloniert. Diese illustrierten, billigen Hefte sind für weite Kreise bestimmt, für den Kinderweihnachtstisch in solchen Familien, in denen Ludwig Richter noch nicht von oben her belächelt wird. Wie dieser Mann, dessen Name in keiner Kunst-

zeitschrift ohne ernstliche Gefahr für den, der es tun sollte, erwähnt werden darf, so haben auch die Zeichner der vorliegenden Bändchen sich dem untergeordnet, der ihnen erst die Bilder entreizte, dem Verfasser. Bescheiden, mit vertrauten Mitteln und daher ohne weiteres verständlich, begleiten sie die Gedankenabfolge, ohne selbst übertrumpfen zu wollen. Ereignisse sind diese Leistungen nicht, aber die, für die diese Bändchen bestimmt sind, werden sich herzlich daran erfreuen. Sachlich und doch nicht langweilig werden sie das Bedürfnis nach der bildlichen Darstellung im Leser befriedigen — nicht jedoch solche Zeitschriften-Kritiker, die auf ein illustriertes Werk nur reagieren können, wie auf eine noch nicht dagewesene Attraktionsnummer oder auf einen Sensationsfilm. — Die Holzschnitte zu der Ballade Chamissow nehmen eine Sonderstellung ein; die Holzschnitte sind von einer technischen Vollkommenheit und mit einer fast ans Virtuose streifenden Freiheit, ohne aber in Widerspruch mit den Möglichkeiten des Materials zu geraten. Der sarkastische und doch humorvolle Unterton des Gedichtes lebt in den Holzschnitten gleichfalls.

Tessmann, Ayongs Erzählungen, Märchen der Fangneger. Pantheon-Verlag, Berlin 1922.
Sven Hedin, Tsangpo Lamas Wallfahrt. Die Pilger. 2. Auflage. F. A. Brockhaus, Leipzig 1922.

Die Bücher verdienen in einem bestimmten Zusammenhange erwähnt zu werden. Man liebt es, Bücher, deren Inhalt in exotischen Gebieten sich abspielt, auszustatten unter mehr oder weniger engem Anschluß an einheimisches Kunstgewerbe. Ich meine solche Bücher, in denen die exotischen Motive nur als solche frei zu Buchschmuck verarbeitet wurden. Diese Motive begleiten gemäß ihrer Herkunft den Gang der Erzählung, sie führen andeutend in die künstlerische Formwelt jener Stämme ein und erfüllen gleichzeitig die Forderungen des Buchschmuckes. Eugen Diederichs ging auf diesem Gebiete mit seinen Märchen der Weltliteratur vorbildlich voran. Der Pantheon-Verlag hat Tätowierungs-Motive der Fangneger zu höchst eigenartigen Leisten und Schlußstücken umzeichnen lassen, die vorteilhaft sich in der Breitenstärke dem Schriftcharakter (Schwabacher) anpassen. Die Zierstücke und das Vorsatzpapier zu Sven Hedin (von C. E. Beck, Leipzig) beruhen auf gründlichen Studien tibetanischer, mongolischer und chinesischer Motive, die in engem Zusammenhange mit erwähnten Kultgegenständen des Buddhismus stehen. Manchmal drängt sich die wissenschaftliche Arbeit noch etwas vor: die Fülle der Motive ließ eine Beschränkung zurücktreten, so daß infolge der hierdurch veranlaßten Größe der Reinzeichnung der verkleinerte Klischeedruck etwas dünn erscheint. Jedenfalls sind die Zierstücke äußerst fleißig und mit großer Sachlichkeit gezeichnet, sie bieten eine reiche Menge aparter Motive. Das Buch erscheint als einheitliches Ganzes.

Dr. Hauschild.

Kristina Pfeiffer-Raimund, Die Urideen im Zeitgesetz. Verlag Englert & Schlosser, Frankfurt a. M.

Die durch schön gelungene Werke wohlbekannte Offizin von Georg Schlosser bietet mit diesem in schmalem hohen Format gehaltenen Buch die ganz vortreffliche typographische und druckerische Gestaltung eines philosophischen Werkes, wie sie heute jedenfalls in diesem Literaturbereiche ganz selten ist. Von dem Offenbacher Schriftkünstler Hans Bohn rührt der Einband her, in jener interessanten kraftvollen Form, die man vielleicht schon, von Koch her, als Offenbacher Charakter ansprechen darf. Der Inhalt rechtfertigt das ausgezeichnete Gewand. Kristina Pfeiffer-Raimund, die man schon von ihrer Auseinandersetzung mit Rathenaus Mechanisierungsprinzipien her kennt, ist eine Seherin, die in der radikalen, von der Seele, dem Ursinn ausgehenden Lebenserneuerung einen metaphysischen Weg aus den Völkerwirren weist, in der zukünftigen Gestaltung der Welt weist sie dem Germanentum eine hohe Aufgabe zu, die Erde sittlich, künstlerisch und wirtschaftlich zu regenerieren und ein Reich des Lichtes und der Wahrheit aufzurichten. Eine nie verzweifelnde Frau bietet hier der Menschheit Ideengänge, die keine Utopie sind und aus deren Befolgung eine schönere Welt emporsprießen müßte.

Dr. Zeitler.

Wilhelm Eule, Helmstedter Universitäts-Buchdrucker. Mit einem Beitrag zur Geschichte des Helmstedter Zeitungswesens 1922. (Verlag J. C. Schmidt, Helmstedt.)

Für den Interessierten ergibt sich als wesentlichstes Ergebnis, daß, wie anderen Ortes sich bestätigt findet, auch in Helmstedt die Buchdruckerei von dem Geistesleben ernährt wird: die Helmstedter Universität, die 1576 gegründet wurde, bewirkte, daß sich Buchdrucker dort ansässig machten. Als erster wurde es Jakobus Lucius. Die Wandlungen der Helmstedter Universitätsdrucker zeigt die Arbeit Wilhelm Eules, die auf Grund archivalischer Studien zusammengestellt wurde. Eule führt die einzelnen Buchdrucker chronologisch vor mit den von ihm aufgefundenen historischen Taten und den Belegen ihrer Tätigkeit, die sich, solange in Helmstedt die Universität bestand, in dauernde Arbeitsgemeinschaft mit dieser befand. Die Verbindung war stets eine enge, so daß der Helmstedter Universitätsbuchdrucker ausdrücklich als „typographicus academicus" privelegiert wurde. Die nebenherlaufende Verlagstätigkeit dieser

Buchdrucker ist auch aus dem Grunde interessant, als Zahlen und der (fast ausnahmslos theologische oder wissenschaftliche) Charakter der Veröffentlichung angeführt werden. Die persönlichen Verbindungen der einzelnen Drucker nach auswärts mit anderen Druckzentren geben Anschlußmöglichkeiten für Forschungen an anderen Orten. Weiterhin sind die Bemerkungen Eules über die gebrauchten Schriften (arabisch, syrisch, hebräisch, griechisch, Keilschrift!), über die zum Teil außerordentlich hohe wissenschaftliche und Allgemeinbildung einzelner Drucker recht beachtlich, die es eben mit sich brachte, daß der Drucker dem wissenschaftlichen Gedanken folgen und damit ihm die typographische Form geben konnte, die auf uns so eigenartig aus den Erzeugnissen des 17. und 18. Jahrhunderts wirkt. Die ganzen Belege der Arbeit Eules bweisen, daß Universität und Buchdruckgewerbe gegenseitig beleuchtet werden. Mit dem Verbleichen der Helmstedter Universität am Ende des 18. Jahrhunderts erlosch auch die Universitätsbuchdruckerei — nicht zum geringsten dadurch begünstigt, daß die Konkurrenz und die politischen Wirren die technische und vor allem die geistige Leistungsfähigkeit untergruben. — Die Wechselwirkungen einzelner hervorragender Helmstedter Gelehrter und Buchdrucker werden aufgedeckt, desgleichen solcher Buchdrucker-Verleger wie Chr. Friedrich Weygand, dessen Firma später nach Leipzig übersiedelte, zu Herder und Goethe. — Die 2. Hälfte ist der Entwicklung des Helmstedter Zeitungswesens gewidmet. Diese Darstellung wurde verwebt mit dem Werden des J. C. Schmidtschen Druckerei-Verlages in Helmstedt. — Die gewandt geschriebene Monographie selbst stützt sich auf fleißige, eingehende archivalische Arbeiten des Verfassers. Die Nachprüfung der Ergebnisse muß anderer Stelle überlassen bleiben. — Die Ausstattung ist einheitlich und geschmackvoll von Curt Reibetantz in Frankfurt a. M. Die Abbildungen historischer Beispiele sind reichlich und zum Teil von großem Reize. Der Satz ist gut, nur der Druck hat unter Durchschlagen der Schwärze etwas gelitten.

Dr. Hauschild.

„Der Moderne Buchdrucker", Fachzeitschrift, herausgegeben von der Mergenthaler Setzmaschinen-Fabrik, G. m. b. H., Berlin.

Mit so mancher anderen Zeitschrift hatte auch das Hausorgan der Mergenthaler Setzmaschinen-Fabrik, das unter dem Titel „Der Moderne Buchdrucker" herausgegeben wurde, während des Weltkrieges sein Erscheinen eingestellt. Das ist gewiß von alle den Fachleuten, die die Fachpresse genau studieren, bedauert worden, weil im Modernen Buchdrucker immer allerlei Wissenswertes und Neues geboten wurde. Jetzt ist das Blatt wieder erschienen und es führt sich in der ersten Nummer recht vorteilhaft damit ein, indem es die Biographie Ottomar Mergenthalers zu veröffentlichen beginnt. Der Schriftleiter der Zeitschrift, Otto Schlotke, hat seine Studien für die Biographie an Ort und Stelle in Süddeutschland gemacht und das deutsche Buchgewerbe wird ihm für seine fleißige Arbeit Dank wissen. Auch sonst bietet die vorliegende Nummer allerhand Nützliches aus dem Gebiete der Setzmaschinen. Der Inhalt ist überhaupt recht geschickt zusammengestellt, indem man ersichtlich bemüht war, den Eindruck der Reklame, den derartige Hausorgane fast immer hervorzurufen pflegen, nach Möglichkeit zu vermeiden.

Fiedler.

Das Buchdruckereikontor, ein Handbuch für Buchdrucker zur Einführung in die geschäftliche Organisation der Buchdruckereibetriebe. Von Friedrich Engel. Verlag des Deutschen Buchdruckervereins.

Es liegt die zweite Auflage dieses Werkes vor. Nach kaum einem Jahr. Unsere Voraussage bei der ersten Auflage (vgl. Heft 5/6, 1920, S. 141/142) hat sich also erfüllt. Es war unzweifelhaft Bedürfnis nach einem solchen Buche vorhanden, und der Deutsche Buchdruckerverein hat im richtigen Augenblick helfend eingegriffen. Um so mehr erscheint es uns bedauerlich, daß das Buch nicht vollkommen ist. Wir haben die erste Auflage eingehend besprochen, und das damals Gesagte wäre im allgemeinen heute zu wiederholen. Im Ganzen verzettelt sich das Buch. Der zusammenfassende Grundgedanke verliert sich in dem vielerlei Kleinkram. Das wäre nicht nötig gewesen. Es macht den Eindruck, als habe dem Verfasser die genaue Grenze gefehlt sowohl seines Leserkreises sowie seines Materials. Er denkt an zu viele, die er belehren möchte, und will deshalb auch zuviel bringen, um einen möglichen Wunsch des einen oder des anderen auch noch zu befriedigen. Darunter leidet die Geschlossenheit und Zielbewußtheit des Ganzen. Wir würden es mehr begrüßt haben, die neue Auflage wäre nicht wie geschehen vermehrt, sondern in unserem Sinne schärfer zusammengefaßt, also eher vermindert worden.

Curt Richter.

Rembrandt-Handzeichnungen. Herausg. von Carl Neumann (R. Piper & Co., München).

Unter den 94 vorzüglich gelungenen Abbildungen dieses Werkes gibt es viele, die den Schöpfer Rembrandt in größtem Stile zeigen: ganz abgekürzte lapidare Notizen, in denen seine Vorstellungen sich ungebrochen verwirklichen und die keines Bildes mehr bedürfen, um ihre Gestaltung vollkommen zu machen. Solchen Blättern zuliebe nimmt man andere mit in Kauf, die nur den Wert der Skizze haben und den Ubungen eines musikalischen Vir-

tuosen zu vergleichen sind. Im übrigen lernt man Rembrandt hier auf allen Stoffgebieten kennen, wo er überhaupt tätig war, wenn auch die Einteilung und Gruppierung der Zeichnungen nicht immer ganz befriedigen mag. — Die Einführung von Neumann bezeugt nicht nur einen der besten Rembrandtforscher unserer Zeit, sie zeigt auch die Hand des Meisters, der über seinem Stoffe schwebt; sie ist durchaus überlegen und enthält alles, was gesagt werden mußte. Allerdings wünscht man hin und wieder, sie möchte nicht so sehr im kunsthistorischen, fachlichen Faltenwurf, sondern derber und einfacher einherschreiten, denn gerade Rembrandt ist eine Angelegenheit für viele, und zur Erkenntnis seines zeichnerischen Ausdrucks, dessen Wertbedeutung noch gar nicht lange unbestritten ist, müßten vor allem auch die ganz Voraussetzungslosen hingeleitet werden. — Im ganzen bietet dieses Buch die beste Möglichkeit zur Gewinnung eines Überblickes; auch ist es am besten zugänglich, und die Tatsache, daß es in 5.—7. Auflage erscheinen konnte, macht seine Existenznotwendigkeit auch solchen offenkundig, die den Wert einer Sache nach ihrem äußeren Erfolge abzuschätzen pflegen. Dr. O. Beyer.

* * *

Die Schriftgießerei C. E. Weber in Stuttgart bemustert in 3 Heften zwei neue Grotesk-Schriften, Einfassungen und Weihnachtsschmuck. Zu den beiden Schriften, die „Progreß" und „Aurora-Grotesk" genannt wurden, ist zu sagen, daß sie recht gefällig geschnitten und nach der Probe zu urteilen, auch in der Weite beim Guß gut ausgeglichen sind. Der Versaliensatz gibt leicht leserliche Wortbilder, sehr zu begrüßen sind auch die klaren Ziffern, die bis auf die Eins sämtlich auf gleiche Dicke gegossen wurden. Die Aurora-Grotesk ist in mageren und halbfetten, die „Progreß" in fettem Schnitt vorhanden. Beide Schriften lassen sich natürlich, da der Schnitt übereinstimmend ist, sehr gut zusammen verwenden, wie dies die Anwendungsbeispiele im Heft zeigen.

Die Reiheneinfassungen bestehen aus der auch von anderen Gießereien bereits gebrachten „Grauen Linie", die durch lichte oder fette Ornamente unterbrochen werden kann. Die Sterne eignen sich als Reiheneinfassungen nicht besonders, weil sie zu unruhig wirken, selbst zwischen Begleitlinien. Das Weihnachtsschmuckheft zeigt die bekannten Tanneneinfassungen und passende Vignetten in vielerlei Größen und Ausführungen. Fiedler.

Zu der Zierschrift Isolde hat die Schriftgießerei H. Berthold A.-G. Berlin, nun noch eine halbfette Garnitur geschaffen, die in den Graden von Petit bis Vier-Cicero bemustert wird. Der Unterschied in der Fette zwischen dem gewöhnlichen und halbfetten Schnitt ist ziemlich groß, er erscheint auf den ersten Augenblick fast zu groß; aber das Auge gewöhnt sich bald daran, um so mehr, als der kräftige Schnitt der halbfetten Schrift deren Deutlichkeit sehr günstig beeinflußt. Man erfaßt die Schlagworte ungemein schnell und wird dadurch zum Lesen des anderen Textes direkt gezwungen, damit ist aber der Zweck der Schrift vollkommen erreicht. Die Rondineformen der Isolde treten bei der vorliegenden halbfetten Garnitur recht gefällig und angenehm in die Erscheinung, was bei dem mageren Schnitt nicht in dem gleichen Maße der Fall ist. Jedenfalls bildet die neue Schrift eine gute Bereicherung unseres Akzidenzmateriales und wird dankbare Aufnahme finden.

Als Fortsetzung der Lo-Schrift-Garnitur hat die gleiche Gießerei die großen Grade in Holz geschnitten und bemustert diese. Es liegen von der gewöhnlichen der 16-Cicero-Grad, von der fetten Lo die Grade 12, 16, 20 und 24 Cicero vor. Diese zweckmäßige Erweiterung der geschmackvollen Schrift-Garnitur wird von den Plakatdruckereien sicher sehr angenehm empfunden werden. Fiedler.

* * *

Die Beilage der Reichsdruckerei bringt ein Initial aus dem Wiegendruck „Biblia latina cum glossa ordinaria Walafridi Strabonis et interlineari Anselmi Laudunensis". Diese Bibel ist von Adolph Rusch in Straßburg von 1478 bis 1480 gedruckt worden. Die Reichsdruckerei hat diesen Wiegendruck in ihrem 1884 begonnenem Verlagswerk „Druckschriften des fünfzehnten bis achtzehnten Jahrhunderts" — Tafel 64 — nachgebildet.

Infolge der herrschenden Transportschwierigkeiten trafen Beilagen für Heft 9/10 verspätet ein. Sie liegen dem vorliegenden Hefte bei.

Bugra-Archiv

Buchgewerbliches graphisches Verzeichnis der in deutschsprachlichen Fachzeitschriften erschienenen Aufsätze u. dgl.

A. A. f. B. = Allgemeiner Anzeiger für Buchbindereien * A. A. f. D. = Allgemeiner Anzeiger für Druckereien * A. Schw. B. = Anzeiger für den Schweizer Buchhandel * A. f. Bb. = Archiv für Buchbindereien Halle * A. f. B. u. Gr. = Archiv für Buchgewerbe und Graphik * A. d Ph. = Das Atelier der Photographen * B. = Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel * B. u. K. = Buch- und Kunstdruck * B.-W. = Buchdrucker-Woche * B. Z. = Buchbinder-Zeitung * D. D. St. = Das Deutsche Steindruckgewerbe * D. B.-Z = Deutschösterreichische Buchdrucker-Zeitung * D. Gr.-Z. = Deutsche Graveur-Zeitung und Stempel-Zeitung * D. K. u. D. = Deutsche Kunst und Dekoration * D. Ph.-Z. = Deutsche Photographen-Zeitung * D. V. = Deutsche Verlegerzeitung * D. B. u. St. = Deutscher Buch- und Steindrucker * D. P. = Deutscher Papiermarkt * Fr. K. = Die freien Künste * F. B. M. = Fachschule für Buchdrucker München * G. B. = Gleitsmann-Blätter * Gr. Pr. = Die graphische Presse * Gr. R. = Graphische Revue * Gr. W. = Die Graphische Welt * Gr. N. = Graphische Nachrichten * Gr. St. = Graphische Stimmen * J. = Der Jungbuchdrucker * J. f. B. = Journal für Buchbinderei * K. = Korrespondent * K. u. K. = Kunst und Künstler * K. Bl. = Das Kunstblatt * Ku. Ku. = Kunstchronik und Kunstmarkt * N. Gr. N. = Neue Graphische Nachrichten * Ö. F. = Österreichische Faktoren-Zeitung * P.-F. = Der Papierfabrikant * P.-H. = Der Papierhändler * P.-M. = Der Papier-Markt * P.-Z. = Papier-Zeitung * Ph Chr. = Photographische Chronik * Ph. K. = Photographische Korrespondenz * Ph. R. = Photographische Rundschau * Pl. = Plakat * Schw. B. Z. = Schweizerische Buchdrucker-Zeitung * Schw. G. C.-A. = Schweizer Graphischer Central-Anzeiger * Schw. G. M. = Schweizer Graphische Mitteilungen * T. J. = Typographische Jahrbücher * Ty. = Der Typograph * V. = Vorwärts (Wien) * W. = Die Warte * Z. f. b. K. = Zeitschrift für bildende Kunst * Z. f. B. = Zeitschrift für Bücherfreunde * Z. f. D. B. = Zeitschrift für Deutschlands Buchdrucker und verwandter Gewerbe * Z.-V. = Zeitungs-Verlag. * Nachtrag: B. K. = Bildende Künste (Wien).

Ausstellungen

Buch und Bild, Berliner Herbstschau 1921. B. 88, Nr. 236, 268; D. V. 2, Nr. 21 * Ausstellung von alten Bucheinbänden im Lichthofe des Kunstgewerbemuseums in Breslau. B. 88, Nr. 271 * Die Kartenausstellung der Deutschen Bücherei anläßl. des 20. Deutschen Geographentages. B. 88, Nr. 254 * Deutsche Gewerbeschau 1922 in München. B. 88, Nr. 273.

Betriebsleitung

Arbeitszeit, Ein Gesetz über die. Gr. Pr. 1921, 40 * Künstliches Benzin aus Kohle, Sägespäneverwendung, Quarzbrenner, Basalt als Isolierungsmaterial. P.-F. 1921, 33, S. 882 * Leistungslohn, nicht Soziallohn. Gr. Pr. 1921, 36 * Das Taylorsystem im Lichte der Gewerbeaufsicht. P.-Z. 1921, 97, S. 3366 * Wissenschaftliche Betriebsführung in der Papierindustrie. P.-Z. 1921, 97, S. 3365.

Bildungswesen

Die Professur für Bibliothekswissenschaft in Preußen. B. 88, Nr. 239 * Dante und die graphischen Künste. Gr. Pr. 1921, 38 * Die Dehmel-Gesellschaft. B. 88, Nr. 271 * Das gefährdete Goethe-Museum zu Frankfurt a. M. B. 88, Nr. 271 * Ein Lehrstuhl für Kinotechnik. B. 88, Nr. 271 * Nobelpreisträger. B. 88, Nr. 271 * Eine deutsche Hochschule in Riga. B. 88, Nr. 274.

Buchhandel

Einiges über die „Abba". B. 88, Nr. 246 * Bewertung von Aktien nach dem Kursstand. B. 88, Nr. 265 * Die amerikanische Bibliographie der amtlichen Drucksachen. B. 88, Nr. 265 * Büchereinfuhrzoll in Amerika. B. 88, Nr. 266 * Antiquariatshandel. B. 88, Nr. 251 * An die Arbeitgeber des deutschen Buchhandels. B. 88, Nr. 271 * Reform der Arbeitszeit. B. 88, Nr. 266 * Arm in Arm mit Dir — — (Verlag und Sortiment) B. 88, Nr. 242 * Vom Wesen des Auchbuchhändlers. B. 88, Nr. 268 * Für Auslandslieferungen. B. 88, 273 * Angabe der Auslandsbedingungen. B. 88, Nr. 271 * Portoerhöhung für Auslandpakete. B. 88, Nr. 265 * Eine neue gefährliche Belastung des Verlagsbuchhandels. D. V. 2, Nr. 21 * Berliner Brief. B. 88, Nr. 262 * Gehaltserhöhungen für die Angestellten im Berliner Buchhandel. B. 88, Nr. 268 * Protest der Berliner Sezession. B. 88, Nr. 268 * Erhöhung der Zeitungspreise im Berliner Straßenhandel. B. 88, Nr. 271 * Beschlagnahmte Druckschriften. B. 88, Nr. 265 * Das Bestellsystem des Sortimenters, Rud. Kadner, Hamburg. B. 88, Nr. 240 * Die Anmeldung von Bezugspreisänderungen. B. 88, Nr. 271 * Börsenblatt-Anzeigen. Rud. Dimpfel. B. 88, Nr. 237 * Offener Brief an den Vorstand des Börsenvereins. B. 88, Nr. 270 * Buchhändlerverein Provinz Brandenburg. B. 88, Nr. 257 * „Buch und Bild", Berliner Ausstellung, s. u. Ausstellungen * Das billige Buch. B. 88, Nr. 239, 245; D. V. 2, Nr. 21 * Höhere Buchdruckerlöhne und höhere Drucksachenpreise. B. 88, Nr. 270 * Zum Lobe des Buches. B. 88, Nr. 273 * Ein Faustschlag dem Buchhandel, Otto Bruère, Leipzig. B. 88, Nr. 236 * Zur Lage des Buchhandels. B. 88, Nr. 271 * Der alte Buchhandlungsgehilfe, eine Reisebekanntschaft. B. 88, Nr. 254 * Schlechte Zeiten für gute Bücher. B. 88, Nr. 252 * Eine bedeutende Bücherauktion. B. 88, Nr. 265 * Der Einfluß der öffentlichen Büchereien und Leihbibliotheken auf den Absatz der Bücher. B. 88, Nr. 266 * Bücherkarrenhandel in Berlin, seine Leute und das Recht auf die Straße. B. 88, Nr. 268 * Neue Bücher für Bücherliebhaber und Büchersammler. IV. B. 88, Nr. 260 * Neue Bücher für Bücherliebhaber und Büchersammler. B. 88, Nr. 249 * Bücherwagen-G. m. b. H. B. 88, Nr. 237, 246 * (Buchumschlag), Lieber Herr Verleger! B. 88, Nr. 273 * Budapester Brief. B. 88, Nr. 263 * Jubiläum der Universitätsdruckerei von Cambridge. B. 88, Nr. 273 * Die Verbreitung der europäischen Literatur in China. B. 88, Nr. 265 * Deutsche Währung im Freistaate Danzig. B. 88, Nr. 266 * Von den idealen Aufgaben des

deutschen Buchhändlers. B. 88, Nr. 242 * Ein wissenschaftliches Institut der Elsaß-Lothringer. B. 88, Nr. 271 * England. D. V. 2, Nr. 21 * Bücherumtausch des Erfurter Jugendringes. B. 88, Nr. 265 * Esperanto und wir, Erwiderung. B. 88, Nr. 259 * Ablieferung von Exportdevisen. B. 88, Nr. 270 * Fachblätter bei uns und bei den anderen, Carl Schöffer, Leipzig. D. V. 2, Nr. 13 * Fernsprechanschlüsse. B. 88, Nr. 266, 273 * Film und Druckschrift. B. 88, Nr. 243 * Die Frankfurter Herbstmesse. B. 88, Nr. 236 * Frankfurter Frühjahrsmesse. B. 88, Nr. 268 * Ein neuartiges Geburtstagsgeschenk. B. 88, Nr. 245 * Geldentwertung und Preispolitik, Eduard Urban, Berlin. D. V. 2, Nr. 19 * Die Tötung des Geistes, Dir. Alfr. Reiß, Berlin. B. 88, Nr. 237/ D. V. 2, Nr. 14 * Arbeitsgemeinschaft der Buchhandlungen von Groß-Hamburg. B. 88, Nr. 266 * Die verlorene Handschrift, R.-A. Dr. F. Jedermann, München. D. V. 2, Nr. 13 * Die Heidelberger Tagung (8./9. Sept. 1921). D. V. 2, Nr. 19 * Holland. D. V. 2, Nr. 21 * Der Einfluß des Weltkrieges auf die holländische Bücher-Erzeugung 1913–1920. B. 88, Nr. 240, 242 * Deutsche Einbandkunst, Ausstellung des Jakob Kraußе-Bundes, Ernst Collin, Berlin. D. V. 2, Nr. 19 * Deutsche Verlegeraufgaben in Latein-Amerika. D. V. 2, Nr. 20 * Lichtreklame und Buchhandel, B. 88, Nr. 245 * Monopolisierung des Arbeitsnachweiswesens. B. 88, Nr. 265 * Teuerungszuschläge bei Musikalien. B. 88, Nr. 265 * Zum Umrechnungskurs für Musikalien. B. 88, Nr. 266 * Verkaufsordnung des Musikalienhandels für Auslandslieferungen. B. 88, Nr. 268 * Kreis Norden in Hamburg. B. 88, Nr. 257 * Buchhändler-Verband „Kreis Norden“. B. 88, Nr. 245, 251 * Das deutsche Buch in Norwegen. D. V. 2, Nr. 20 * Zum Kampf um die Notstandsordnung. B. 88, Nr. 268 * Die Waren- und Kaufhäuser zur Notstandsordnung. B. 88, Nr. 274 * Oberschlesien. B. 88, Nr. 259 * Bedeutende Erhöhung der Teuerungszulagen im graphischen Gewerbe Österreichs. B. 88, Nr. 271 * Orient-Ausstellung der Deutschen Bücherei aus Anlaß des Deutschen Orientalistentages in Leipzig, Dr. Rodenberg. B. 88, Nr. 239 * Die Papierpreise. D. V. 2, Nr. 20 * Erhöhung der Personen- und Gütertarife um 50 v. H. B. 88, Nr. 271 * Postpaketverkehr nach Polen. B. 88, Nr. 265 * Eine gleitende Portoskala. B. 88, Nr. 246 * Erhöhung der Postgebühren um weitere 50 v. H. B. 88, Nr. 270 * Prinzipale und Gehilfen im Buchhandel. B. 88, Nr. 245, 251 * Die bibliologische Psychologie, eine neue Wissenschaft von Büchern und Lesern. D. V. 2, Nr. 21 * Falsche Reichsbanknoten zu 100 Mark. B. 88, Nr. 271 * Reichsbanknoten zu 500 Mark. B. 88, Nr. 266 * Reichsdrucke. B 88, Nr. 240, 259 * Gegen die „Reichskulturabgabe“. B. 88, Nr. 273 * Kreisverein der Rheinisch-Westfälischen Buchhändler. B. 88, Nr. 257 * Rußland. D. V. 2, Nr. 21 * Der Verlagsbuchhandel in Sowjetrußland. D. V. 2, Nr. 21 * Zur Notlage des Buchhandels im Saargebiet. B. 88, Nr. 271 * Sächs.-Thür. Buchhändler-Verband E. V. Bericht über die 35. ordentliche Verbandsversammlung. B. 88, Nr. 236 * Die Sammelschrift, Tony Kellen. D. V. 2, Nr. 13 * Anlaufen der Schaufenster. B. 88, Nr. 266 * Gedanken zum Schaufensterwettbewerb der Berliner Herbstschau. B. 88, Nr, 270, 271 * Gegen die Schmutzliteratur. B. 88, Nr. 271 * Schriftsteller, Arbeitsrecht und Umsatzsteuer. B. 88, Nr. 273 * Schweizerischer Buchhändler-Verein (an den deutschen Verlag). B. 88, Nr. 274 * Wo bleibt der Verdienst des Sortimenters? B. 88, Nr. 266, 273 * Spanien. D. V. 2, Nr. 21 * Vom spanischen Handel unter Berücksichtigung des Buchhandels. B. 88, Nr. 255 * Buchhändler – treibt Sport. B. 88, Nr. 252 * Das steirische Buch (Herbstmesse in Graz), Carl Junker. B. 88, Nr. 240 * Steuerwesen. B. 88, Nr. 265 * Stuttgarter Verleger-Vereinigung, Bericht 1920/21. D. V. 2, Nr. 13 * Neue Tarifverhandlungen im Buchdruckgewerbe. B. 88, Nr. 265 * Vom Buchhandel in der Tschecho-Slowakei. B. 88, Nr. 248, 249 * Postverkehr mit der Tschecho-Slowakei. B. 88, Nr. 245 * Verkaufsvorschriften in der Tschecho-Slowakei. B. 88, Nr. 271 * Der Buchdrucker und die Übertragungsdruckverfahren. B. 88, Nr. 271 * Vorauszahlungen auf die Umsatzsteuer. B. 88, Nr. 265 * Die Bestimmungen über die Verzinsung von Umsatzsteuerbeträgen. B. 88, Nr. 271 * Ein Lehrmeister des ungarischen Buchhandels. B. 88, Nr. 265 * Statistisches zur Valuta-Ordnung. D. V. 2, Nr. 21 * Erhöhte Valutazuschläge. B. 88, Nr. 274 * Vereinigte Staaten. D. V. 2, Nr. 21 * Arbeitsgemeinschaft für die Regulierung der Verkaufspreise im Buchhandel. B. 88, Nr. 246 * Zum Verkehr über Leipzig. B. 88, Nr. 246 * Verleger mit eigener Druckerei. B. 88, Nr. 268 * Bemerkungen zu dem Beitrag: „Die handwerkl. Degenerierung des Verleger-Einbandes“, Eduard Urban, Berlin. D. V. 2, Nr. 14 * Verrechnung zwischen einem Verlage mit eigener Buchdruckerei. B. 88, Nr. 274 * Buchhandel und Verstadtlichung. B. 88, Nr. 252 * Erzielte Versteigerungspreise. B. 88, Nr 266 * Die Bibliothek Gotthilf Weißstein. B. 88, Nr. 271 * Weihnachtskataloge. B. 88, Nr. 274 * Wiener Brief. B. 88, Nr. 271 * Wissenschaftliche Beihilfen. B. 88, Nr. 265 * Ein Briefwechsel (Der Bund Würwolf). B. 88, Nr. 273.

Kunst und Theorie

Botticellis Dante-Zeichnungen. K. u. K. 1921, XIX, VIII, S. 271 * Wir und die Exoten. D. K. u. D. 1921, XXIV, 11, S. 241 * Geistige Form. D. K. u. D. 1921, XXIV, 9, S. 111 * Plastische Form. K. Bl. 1921, 8, S. 242 * Griechische Zeichner. K. u. K. 1921, XIX, IX, S. 314 * Zur Kunsterörterung des Augenblicks. D. K. u. D. 1921, XXIV, 9, S. 103 * Nahform/Fernform. K. Bl. 1921, 8, S. 251 * Von den Wandlungen der neuen Kunst. K. u. K. 1921, XIX, X, S. 343 * Das Antlitz der Kugel. K. Bl. 1921, 8, S. 236 * Abendländische und ostasiatische Plastik. K. Bl. 1921, 8, S. 225 * Die Kunst – ein Spiel. D. K. u. D. 1921, XXIV, 9, S. 157 * Talent und Genie. D. K. u. D. 1921, XXIV, 9, S. 137 * Das Visionäre im Kunstwerk. D. K. u. D. 1921, XXIV, 9, S. 125 * Deutsche Zeichenkunst aus 6 Jahrhunderten. B. K. (Wien) 1921, 1/2, S. 26. * Angewandte Graphik im Dienste von Kirche und Religion. Pl. 1921, 10 * Dante und die deutschen Prototypographen. B. 88, Nr. 239 * Farbensymbolik, Etwas über. Gr. Pr. 1921, 37 * Religiöse Gebrauchsgraphik. Pl. 1921, 10 * Konfirmationsscheine. Pl. 1921, 10 * Das konservative Hamburg. Pl. 1921, 7/8 * Vom alten und neuen Holzschnitt. D. V. 2, Nr. 20 * „Kubin“. K. Bl. 1921, 7 * Die Kunst im Zusammenhang der geistigen Zeitprobleme. K. u. K. 1921, 1/2 * Reichskunstwart, Grundgedanken für die Arbeit des. K. Chr. 1921, 5 * Satanische Kunst. B. 88, Nr. 265 * Das Kasseler Spohr-Museum. B. 88, Nr. 273 * Stil oder Rezept. Pl. 1921, 10 * Zeitgeist der Geschichte. K. u. K. 1921, 1/2.

Photographie

Alte Platten, 34 Jahre. P. Ch. 1921, 29 * Ammoniumpersulfat, Das Abschwächen mit. P. R. M. 1921, 11 * Beugungsgitter und Brillenglas für kleine Aufnahmen. P. R. M.

1921, 15 * Bleichlösungen nach Lumière und Segewitz. Artikel, Aus der Werkstatt des Photogr. A. d. P. 1921, 7 * Brenzkatechin-Entwickler, Zum. P. R. M. 1921, 14 * Bromabdruck, Bleichbad für den. P. R. M. 1921, 14 * Bromsilberemulsion, Über Empfindlichkeitssteigerung der — durch Farbstoffe. P. R. M. 1921, 15 * Desensibilisierender Geheimentwickler, „Ultonal desens", ein neuer. Ph. R. 1921, Juli * Entwicklung bei hellem Lichte, Bemerkungen über. Ph. R. 1921, Juli * Entwicklungspapiere, Wässerung der. Ph. Ch. 1921, 30 * Gelatineauskopierpapier, Selbsttonendes. P. R. M. 1921, 14 * Gelbschleim bei Bromsilberbildern. Ph. Ch. 1921, 30 * Gold, Tonungsweisen ohne — für Auskopierpapiere. P. R. M. 1921, 15 * Kinoaufnahmeapparat, „Kinamo", ein neuer — für den Amateur. P. R. M. 1921, 15 * Kobalteisenprozeß, Der. A. d. Ph. 1921, 8 * Lichthöfe und die neue Perutz-Perorto-Braunsiegel-Platte. Perutz-Mitteil. 1921, 10 * Lichtquellen, Neue Vergleichsdaten für die visuelle und photographische Wirkung verschiedener, Ph. R. 1921, Juli * Carbrodruck. P. R. M. 1921, 15 * Momentverschlüsse und Momentaufnahmen. P. R. M. 1921, 11 * Negativwiedergabe im Auskopierprozeß. Graphische Darstellung der. Ph. R. 1921, Juli * Negativretusche von Porträtaufnahmen, Über. D. Ph. Z. 1921, 13 * Negativschleier, Farbige. Ph. Ch. 1921, 27 * Objektivs, Ankauf eines alten. A. d. Ph. 1921, 8 * Orthochromatische Platten, Die Gründe welche die — für die meisten photogr. Aufnahmen als die allein richtigen gelten lassen müssen. Perutz-Mitteil. 1921, 10 * Pilzphotographie und kolorierte Pilzdiapositive. P. R. M. 1921, 14 * Pinaflurol, Die Verwendung des — in der Farbenphotogr. P. R. M. 1921, 15 * Plastik des Bildes. A. d. Ph. 1921, 8 * Quecksilberverstärkung. Ph. Ch. 1921, 32 * Safraninverfahren. P. R. M. 1921, 15 * Safraninverfahren, Zum P. R. M. 1921, 11 * Safraninverfahren, Über Farbstoffausfüllungen beim — P. R. M. 1921, 14 * Safranin-Verfahren, Über die Entwicklung bei hellem Lichte nach dem. Perutz-Mitteil. 1921, 10 * Schleier beim Eisenentwickler entfernen. Ph. Ch. 1921, 27 * Schwefeltonung, Mißglückte — zu beseitigen. P. R. M. 1921, 14, Ph. Ch. 1921, 30 * Stereobügel von Spitzer (Stereoaufnahmen mit gewöhnlicher Kamera). P. R. M. 1921, 15 * Stereoskopie, Bildnis-. A. d. Ph. 1921, 8 * Tonung von Bromsilber- und Gaslichtbildern, Mißerfolge bei der. Ph. Ch. 1921, 30 * Uranverstärkung, Zur. Ph. Ch. 1921, 30 * Uvachromphotographie. P. R. M. 1921, 14 * Uvachromverfahren. P. R. M. 1921, 11.

Rechtsfragen

Abdruck von Zeitschriften-Beiträgen in einem Sammelwerk. Justizrat Dr. Hillig. D. V. 2, Nr. 13 * Abschreibung auf den Wert einer Beteiligung an einer G. m. b. H. B. 88, Nr. 266 * Urheberrechtsschutz auf Grund der Berner Übereinkunft — kein Urheberrechtsschutz der editio princips, Justizrat Dr. Anschütz. D. V. 2, Nr. 14 * Neue Gerichtsentscheidungen. B. 88, Nr. 266 * Gewerbeschulunterricht. Muß der Arbeitgeber für den in die Arbeitszeit fallenden — Lohn zahlen? Ph. Chr. 1921, 37 * Sind architektonische und gewerbliche Vorlagewerke Luxusausgaben im Sinne des Umsatzsteuergesetzes? D. V. 2, Nr. 21 * Inkraftsetzung und Verlängerung erloschener Patente. Ing. Hamburger. Ph. R. Sept. 1921 * Plakatrecht und Rechtsreform. Pl. 1921, 7/8 * Plakatwesen und Umsatzsteuer. Pl. 1921, 10 * Wer hat das Recht, Privatbriefe zu veröffentlichen? Friedrich Huth, Charlottenburg. D. V. 2, Nr. 19 * Schutz des Pseudonyms. D. V. 2, Nr. 13 * Rechte des Autors, wenn ein Verlagsvertrag über sämtliche Auflagen mit festem Honorar abgeschlossen ist. D. V. 2, Nr. 13 * Recht des Verlegers, wegen veränderter Umstände von einem Verlagsvertrag zurückzutreten. D. V. 2, Nr. 21 * Das Urteil im „Reigen"-Prozeß. B. 88, Nr. 276 * Rücktritt vom Verlagsvertrag. D. V. 2, Nr. 21 * Rücktritt vom Vertrage inf. d. Best. d. Friedensvertrages (Art. 293) oder wegen Vertragsverletzung durch d. englischen Vertragsgegner, Justizrat Dr. Hillig. D. V. 2, Nr. 14 * Titelschutz einer Zeitschrift. D. V. 2, Nr. 21 * Der Übersetzungsschutz schwedischer Werke in Deutschland, R.-A. Dr. Willy Hoffmann, Leipzig. D. V. 2, Nr. 19 * Unerschwinglichkeit der Leistung unt. besond. Berücksichtigung des Verlagsvertrags im deutschen und österreichischen Recht, Dr. Richard Pokorny, Wien. D. V. 2, Nr. 14 * Zur Frage der Lieferungen auf Grund des § 26 des Verlagsrechtsgesetzes, Carl Mierzinsky, Hannover. D. V. 2, Nr. 14 * Anteil des Verfassers am Verlegerteuerungszuschlag, Justizrat Dr. Hillig. D. V. 2, Nr. 14 * Schutz von Zeitschriftentiteln. D. V. 2, Nr. 13.

Das Schreiben als Kunstfertigkeit

Eine
ausführliche Anleitung
zur
Erlernung der für den Beruf des
Schreibers notwendigen
Schriftarten
von
Rudolf Koch

Unter Anwendung
von vielen Beispielen aus der eigenen Werkstatt des Verfassers

Verlag des Deutschen Buchgewerbe-Vereins
Leipzig 1921

Inhalt

8. Das Schreiben.

Wir lassen die Titelseite frei, ebenso die zweite Seite. Auf der dritten beginnen wir gleich mit dem Text. Eine Betonung des Anfangs durch einen größeren Buchstaben ist immer erwünscht. Sind wir sicher genug, so schreiben wir ihn gleich frank und frei hin, bei dem mutigen Drauflosgehen entsteht gewöhnlich das Beste. Über die verschiedenen Arten der Initialbehandlung werden wir noch sprechen. Wir nehmen an, daß hier ein schwarzer Buchstabe geplant ist, der durch eine charakteristische Form und kräftige Flächen hervortreten soll. Wir schreiben also mit der für die übrige Schrift gewählten Schreibfeder die Form und erzielen durch Nebeneinandersetzen von dicken Strichen die gewünschte Fette. Die Haarstriche sollen nicht in demselben Maß verdickt werden. Dieses Verfahren, ein Zwischending zwischen Zeichnen und Schreiben, gewährt manche Freiheiten.

Nun schreiben wir also den Text in die vorhandene Liniierung hinein und sehen recht sorgfältig darauf, daß die Buchstaben gut und sauber dazwischenstehen. Besonders wichtig ist es, daß die Füße nur mit ihrer äußersten Spitze die untere Linie berühren. Bei der ersten Zeile auf jeder Seite achten wir darauf, daß sie den vorgezeichneten Raum unter allen Umständen ganz füllt, ihn eher noch etwas überschreitet, denn die erste Zeile soll die längste der ganzen Seite bleiben oder darf doch von keiner anderen an Länge übertroffen werden. Dasselbe gilt für die unterste Zeile, wenn auch hier eher einmal etwas nachgegeben werden darf. Diese beiden Zeilen bringen die Prosaseite (und nur um eine solche handelt es sich hier) in ein gutes rechteckiges Gefüge; zurückspringende kürzere Zeilen zwischen den beiden können dann ruhig geduldet werden. Erlaubt es der Buchstabe, so füllen wir zu kurze Zeilen durch einen Federzug, doch ist es nicht gut, hier zu viel zu tun, lieber einmal eine Lücke als Unleserlichkeit durch Füllornamente.

Absätze werden gewissenhaft beachtet, die erste Zeile des neuen Absatzes wird etwas eingezogen. Der entstehende kleine leere Raum erleichtert das Auffinden dieser Absätze und ist unentbehrlich in Fällen, wo der vorhergehende Absatz mit einer vollen Zeile ausgeht. Handelt es sich um einen lapidaren Text und wollen wir ganz geschlossene Seitenwirkungen, so kann man auch auf den Absatz verzichten. Man setzt dann zur Betonung der Trennung ein Zierstück, etwa das Zeichen ❡, welches durch seine Fette herausfällt.

Worttrennungen wie sie die Rechtschreibung erlaubt, machen wir unbedenklich, selbst solche, die der Buchdrucker vermeidet, z. B. be-son-de-re, auch wenn nur zwei Buchstaben auf die Zeile kommen.

Trotz aller Sorgfalt werden selbst dem erfahrensten Schreiber Fehler unterlaufen. Kann man durch vorsichtiges Radieren den Schaden heilen, so tue man es ruhig. Größere Stellen soll man nie radieren. Dann ist es schon besser, man gesteht das Versehen ehrlich ein, ein Mann, der seine Kunst recht versteht, braucht sich eines Fehlers nicht zu schämen, er streicht also mit einem dünnen Strich das aus, was zu viel ist, oder schreibt das Vergessene in einer kleineren Schrift mit schmälerer Feder recht sauber über (siehe Abb. 56, dritte Zeile). Handelt es sich um mehr als ein Wort, so schreibt man das Ausgelassene ans untere Ende der Seite als Fußnote und bezeichnet im Text die Stelle mit einem Kreuz. Geschieht die Korrektur ohne sich verstecken zu wollen, doch in aller Bescheidenheit, so wird uns niemand daraus einen Vorwurf machen. Derartiges darf natürlich nur selten vorkommen. Wiederholen sich Fehler in kurzen Abständen, so muß man den betreffenden Bogen eben neu schreiben.

So schreibt man mit Gelassenheit das Buch herunter, nicht zu viel Seiten auf einmal, damit

nicht Spuren der Ermüdung bemerkbar werden, ohne Überstürzung in gehaltenem Tempo, doch auch nicht zu langsam. Eine gewisse, freie Flüchtigkeit gibt einer Arbeit den höchsten Reiz, sie ist aber nur bei vollkommener Beherrschung des Handwerklichen möglich und erreichbar.

Ernste und feierliche Texte verlangen auch eine erhabene und große Behandlung, ihnen widme man Sorgfalt in jeder Einzelheit. Leichte und zierliche Dinge behandle man zarter und freier. Eine solche kleine Handschrift muß wie ein Hauch sein in reinster Lebensfreude, ja in Ausgelassenheit soll die Feder ihre Buchstaben bilden wie in einem anmutigen Tanze.

Alle irdische Schwere sei aufgehoben, nichts erinnere an Mühe und Arbeit, ein freundliches Federspiel sei das Werk, der Niederschlag einer glücklichen Laune.

Eine solche Arbeit darf auch nur geringen Umfangs sein. Sie soll nicht länger währen wie die ungetrübte erste Freude an einem schönen Gedicht dauert.

6—8 Seiten soll ein solches Werkchen nicht überschreiten und in 2—3 Stunden, vom Falzen des Papiers bis zum fertig gehefteten Büchlein, kann der Schreiber seine Arbeit beendet haben. Gerade so lange, als man frisch bleibt, so daß der letzte Handgriff mit derselben Freude gemacht ist wie der erste.

Erst nachdem der Text fertig geschrieben ist, schreiten wir zur Herstellung von Titel und Schlußvermerk. Eine besondere Titelseite wäre gar nicht unbedingt nötig, und es sieht ganz gut aus, wenn man den Titel als Überschrift einfach auf die erste Seite oben hinsetzt und dann gleich in einem Abstand von 1—2 Zeilen mit dem Text beginnt. Für gewöhnlich wird man auf die besondere Titelseite doch nicht verzichten. Einmal ist es durch den Buchdruck allgemeiner Gebrauch geworden und dann haben wir überhaupt den Wunsch, unsere meist nicht sehr umfangreichen Arbeiten durch Zufügen eines besonderen Blattes für Titel und Schluß etwas größer erscheinen zu lassen.

Wir stellen am besten den Titel oben in die erste Zeile und sorgen dafür, daß die volle Zeilenbreite erreicht wird, wenn es nicht anders ist durch Anwendung von Füllornamenten. In der zweiten Zeile steht dann der Name des Verfassers. Mehr ist im allgemeinen auf dem Titel nicht nötig. Die Liniierung des Titels ist dieselbe wie die der anderen Seiten, nur ziehe man nicht mehr Zeilen als man braucht. Die große leere Fläche wird durch die vielen unbenützten Linien nicht angenehm belebt, sie bleibt besser leer.

Hat man am Schluß mehrere liniierte Seiten, so läßt man diese ruhig bestehen, der Beschauer darf sehen, daß der Schreiber mehr Platz vorgesehen hat als nötig war, das ist beim Schreiben so und läßt sich nicht vermeiden.

Man läßt nach der letzten Seite, wenn sie auf der rechten Seite steht, eine Seite, ist sie auf der linken, ein ganzes Blatt frei, damit das Auge des Lesers nicht gleich nach dem letzten Buchstaben auf den Schlußvermerk fällt. Den Schluß behandelt man genau wie den Titel, nur vermeide man jede ornamentale Zutat, damit er schön bescheiden bleibe. Muß man eine besondere Seite liniieren, so hält man es auch hier wie beim Titel.

Umfangreiche Arbeiten dürfen auch einen umfangreichen Schlußvermerk haben. Da darf der Schreiber sagen, aus welchem Anlaß, für welchen Besteller er die Arbeit gemacht hat, er darf seinen Namen und den genauen Datum der Fertigstellung angeben, er kann auch, wenn er es für schön hält, eine allgemeine Betrachtung, einen Wunsch oder eine Hoffnung aussprechen, kurz, er darf hier in einem oder zwei Sätzen schon selbst einmal zu Wort kommen. Ein Mann der seine Arbeit liebt ist auch stolz darauf, ein tüchtiger Meister braucht sich nicht zu verstecken.

Hat man eine kleine zierliche Arbeit beendet, von wenigen Seiten, so tue man ja nicht zu viel. Dann ist ein Monogramm und die Jahreszahl genug. Ein Schlußvermerk, der an Umfang auch nur einem Viertel der ganzen Handschrift gleichkommt, ist lächerlich.

9. Das Auszieren.

a) Die Farben.

Die Schrift ist sich selbst im allgemeinen Schmuck genug und mit dem rechten Verstand geschrieben das schönste und ziervollste von allen Ornamenten. Deswegen ist auch der Schmuck am besten, der Schrift bleibt, das heißt: Initialen und freie Federschwünge.

Initialen sind vergrößerte Buchstaben. Sie haben naturgemäß die Form der anderen Großbuchstaben. Das einfachste ist, man schreibt mit der für den Text vorgesehenen Feder den Buchstaben frei hin. Ein ganz leichtes Vorzeichnen ist für den Anfänger zu raten, es kann sich aber höchstens um ganz wenige zarte Linien handeln. Wichtiger ist es, daß man den Buchstaben erst einmal auf einem anderen Papier probiert, so daß die Hand dann beim Hinschreiben die nötige Keckheit besitzt.

Immer wird der Anfangsbuchstabe, wenn er unverziert bleibt, durch seine Großformigkeit herausfallen und dadurch als eine schwungvolle feierliche Betonung des Anfangs das Auge erfreuen. Verstärkt man in der schon angegebenen Weise die Grundstriche, so erhält man außerdem auch noch eine Betonung, durch die Fette. Der Buchstabe erscheint als kräftiger dunkler Flecken neben der heller wirkenden Schrift.

Diese beiden Arten sind die einfachsten Lösungen, die für fast alle Handschriften, die nicht ausgesprochen verziert sein sollen, ausreichen.

Im allgemeinen genügt der Initialbuchstabe am Anfang. Hat man im weiteren Text Abschnitte von besonderer Bedeutung, so kann man diese durch kleinere Initialen hervorheben.

In den meisten Fällen werden die Initialen in die Textfläche gesetzt, so daß sie, je nach ihrer Größe, die Höhe von zwei oder mehr Zeilen einnehmen. Man kann sie aber auch herausziehen, so daß sie links daneben freistehen. Eine andere, sehr wirkungsvolle Art ist es, wenn man den Initialbuchstaben auf die erste Zeile stellt und ihn so hoch wie er ist nach oben überragen läßt.

Man kann auch mehrere Zeilen am Anfang freilassen und hat auf diese Weise die schönste Gelegenheit zur Entwicklung nach oben. Bei stark durchscheinenden Papieren wird dies allerdings nicht zu empfehlen sein. Wenn wir auch sagen, daß die Form des Initialbuchstaben aus der Schrift selbst genommen wird, so ist damit nur das Nächstliegende ausgesprochen. Man kann ebensogut auch eine ganz andere, wildfremde Form wählen und damit oft sehr frische und überraschende Wirkungen erzielen.

Ein weiteres, sehr einfaches Verzierungsmittel sind die Schwünge und Federzüge. Sie erfordern, wie die Initialen, schon ein höheres Maß von Schreibfertigkeit und ihre richtige Anwendung ist eine Frage des Taktgefühls. Für alle Schwünge gilt die Regel, daß, wenn sie in Verbindung mit Buchstaben sind, diese Verbindung eine dem Wesen desselben entsprechende sein muß. Der verlängerte Querstrich in t, f und k, die verlängerte Oberlänge oder die lang herausgezogene Unterlänge geben immer die beste Form. Auf diese Weise kann man das Rechteck der Schriftfläche überschneiden, die Papierränder beleben und durch den Gegensatz dieser großen Form gegen die kleinere Bewegung in den Buchstaben eine wohltuende Abwechslung für das Auge bieten.

Hierher gehören auch die kleinen Füllstücke, die man bei Titeln usw. anwendet, sie sind Teile der Schrift und sollen den Raum, in dem sie stehen, niemals ganz füllen, sondern die Füllung andeuten. Ebenso dürfen sie niemals der Schrift zu ähnlich werden, man muß sie vielmehr schon von weitem als Zierstücke erkennen.

Das wäre eigentlich alles, was der Schreiber vom Auszieren einfacher Arbeiten wissen müßte und er kann sein ganzes Leben damit auskommen.

Eine schöne Steigerung wird erzielt durch die Anwendung einer Farbe. Ein leichter senkrechter Strich in den Initialen, ein kleiner Vierpunkt oder eine zierliche Rosette bilden ein einfaches und dankbares Mittel, um eine Arbeit reicher erscheinen zu lassen. Den Titel kann man farbig unterstreichen, auch ein kleines farbiges Zierstückchen ist erlaubt.

Je sparsamer man mit seinen Effekten haushält, desto größer ist der Eindruck, den man damit macht.

Ein großartiges Mittel, einer Arbeit Gewicht zu verleihen, ist es, wenn man am Eingang einige, etwa drei Zeilen rot schreibt. Aber man sei sich vorher ganz klar, auf welche Wirkung man rechnet. Kleine und zierliche, auf leichte Wirkung angelegte Handschriften, können damit geradezu verdorben werden.

Das ist die einzige Art von farbiger Schrift, die wir empfehlen können. Farbige Initialen oder gar farbige Großbuchstaben im Text bringen Unruhe und befriedigen wenig. Einen umfangreicheren Schlußvermerk mag man auch wohl mit gutem Erfolg mit Farbe schreiben.

Alle Farben verwenden wir in der Feder und tragen sie am besten mit derselben Federbreite ein, die zur Schrift benützt wurde.

Über die Farben wäre das folgende zu sagen: Als erste und dankbarste Farbe ist das reine Zinnoberrot zu betrachten, es gibt mit dem Schwarz der Schrift immer die kräftigste Wirkung. Man gehe besonders mit Rot recht vorsichtig um, gerade hier ist größte Sparsamkeit geraten.

Man soll es zum Grundsatz machen, daß diese Farbe auf einer Seite nicht öfter als einmal angewendet ist. Für zierliche Ornamente eignet sich dieses Rot nicht, es erhält dann eine fatale rosafarbene Wirkung. Andere Arten von Rot kann man sehr wohl auch verwenden, leuchtender Krapplack ist eine herrliche Farbe, für seine Anwendung gelten ähnliche Regeln.

Grün ist neben Rot sehr beliebt, es ist in seinem Eindruck milder und braucht deshalb nicht so ängstlich behandelt zu werden. Schweinfurter Grün und Emeraldgrün sind sehr schön, das letztere seiner Edelsteinwirkung wegen besonders herrlich.

Blau ist mit Vorsicht anzuwenden. Es zeigt immer eine gewisse Kälte. Am richtigen Platze aber tut es als leuchtendes Ultramarin eine vorzügliche Wirkung. Eine für solche Arbeiten sonst wenig verwendete Farbe ist das Gelb. Es hat in den helleren Schattierungen den großen Vorteil, daß es fast gar keinen Tonwert besitzt, also mit dem Schwarz in keinen Wettstreit tritt und es deshalb auch nicht stört. Man kann einen geschriebenen Text unbeschadet mit gelben Linien auszieren, die Großbuchstaben damit versehen, die Zeilen durchgehend unter- und überstreichen, das gibt der Arbeit einen höheren Glanz und taucht doch in dem Weiß des Grundes vollständig unter.

b) Das Gold.

Die Anwendung des Goldes gibt einer Arbeit eine besondere Weihe. Die Farben erscheinen in seiner Nähe veredelt und es ist, als ob sie in gleichem Maße an Milde und an Kraft zunehmen würden.

Für das Vergolden gibt es ein uraltes, herrliches Verfahren, Grundieren durch eine stark auftragende Masse und Auflegen von Blattgold mit anschließendem Polieren.

Jeder Schreiber, der viel mit Gold zu arbeiten gedenkt, muß dieses Verfahren kennen und sich zu eigen machen. Es findet sich sehr ausführlich und anschaulich dargestellt in dem schon öfter herangezogenen Buche von Edward Johnston.

Das Verfahren erfordert viel Sorgfalt und stete Übung.

Die einfache Schreibkunst, die wir hier betreiben, gibt uns kaum Gelegenheit zur Anwendung einer solchen prächtigen, auf die Wechselwirkung mit leuchtenden Farben berechneten Technik.

Wollen wir aber doch unseren bescheidenen Arbeiten einen Abglanz davon verschaffen, wollen wir nicht ganz auf dieses edelste aller Verzierungsmittel verzichten, so sei hier ein ganz einfaches Verfahren kurz angegeben. Es ermöglicht das Anbringen von kleinen und größeren Punkten, Blättchen und Rosetten. Über diesen Kreis soll man damit nicht hinausgehen.

Man trägt gewöhnliches, echtes Muschelgold, das überall zu kaufen ist, mit dem Pinsel nicht zu dünn auf, so daß es gut und reichlich deckt und läßt alles gut trocknen.

Nun muß das Gold, um zu seiner eigentlichen Wirkung erst zu kommen, poliert werden. Wir brauchen dazu einen Achat oder einen Polierstahl. Einen solchen kann man sich selbst herstellen. Ein Stück Stahl von der Stärke eines dünnen Bleistiftes feilt man, wie die Abbildung 60 zeigt, so zu, daß nach der Spitze zu die Flächen eine steigende Krümmung zeigen.

Abbildung 60

Ein solches Werkzeug muß sorgfältig geglättet und poliert werden, und man tut gut, es am Schluß zu härten, gelb anzulassen und noch einmal überzupolieren. Nachdem man die zu vergoldende Papierfläche mit einem kräftigen, glatten Karton unterlegt hat, setzt man den durch einen Wolllappen nochmals gereinigten Stahl auf das Goldpünktchen und übt einen kräftigen kurzen Druck aus. Der Punkt wird dadurch schüsselförmig vertieft und erhält einen ziemlich lebhaften Glanz. Ein Nacharbeiten ist nicht zu empfehlen, das Polieren muß mit einem einzigen Druck geschehen. Hat man breitere Blättchen, so hält man den Stahl etwas flacher und auf der Breitseite, sind es schmale, längere Blättchen, nimmt man die schmälere Längsseite, die Spitze ist für ganz kleine Punkte. Durch geschicktes Umlegen während des Druckes kann man Flächen bekommen, die in der einen Ecke scharf ansetzen und nach der anderen Seite flach auslaufen. Dieses Arbeitsverfahren gibt recht schöne Wirkungen und erfordert wenig Zeit, widerspricht also nicht unserem Grundsatz.

Besonders schön wirkt das Gold auf dem Körper des schwarzen Anfangsbuchstaben, es hebt sich von dem dunklen Grunde kräftig und leuchtend ab. Wenn das Gold sich verwischen sollte, so setze man eine Pinselspitze klares Gummiarabikum zu.

Zur edelsten Wirkung kommt das Gold auf Pergament, besonders auf dem Kalbspergament tritt es in lebhaften und höchst wirkungsvollen Gegensatz zu der stumpfen, samtigen Oberfläche.

Erwähnt soll noch werden, daß es möglich ist, die Initialen mit dem Pinsel in Farbe zu schreiben, ein sehr flottes Arbeiten kann hier die schönsten Wirkungen zeitigen. Siehe Abb. 55.

Im allgemeinen ist es zweckmäßig, den farbigen Zierat mit der Feder zu schreiben. Die breite Feder, etwas schmäler als man sie zur Schrift genommen hat, ist sehr zweckmäßig, doch ist auch eine spitzige aber weiche Feder sehr geeignet. Beide Arten geben grundverschiedene Ornamente, wie denn überhaupt jeder Wechsel im Werkzeug einen grundsätzlichen Wechsel in der künstlerischen Ab-

sicht zur Folge haben muß. Es ist unerläßlich, daß der Schreiber ganz vertraut mit diesen verschiedenen Arten werde, daß er genau weiß, was er von der spitzigen Feder erwarten darf, die nach allen Richtungen hin gleich feine Linien gestattet und nach der Hand zu stark anschwellende Formen zuläßt, und was er wieder der breiten Feder zumuten darf, die die Strichstärke mit der Richtung wechselt.

Wir sind uns klar bewußt, daß das Wenige, was hier über das Auszieren gesagt ist, nicht erschöpfend sein kann.

Will jemand wissen, wie es die Alten damit gehalten haben, so studiere er Johnsons Buch, das die ausführlichsten Aufschlüsse darüber gibt und uns zeigt, daß man früher auch diesen Teil der Handschrift aufs vollkommenste ausgebildet hatte. Wer meint, durch eigene Versuche auf diesem Gebiete einen Weg finden zu können, der vertraue seinem Genius und gehe frisch ans Werk.

Es gibt unendlich viele Möglichkeiten zum Ausschmücken von Handschriften, alles, was der Ornamentiker ersinnt, was der Maler vermag, kann hier angewendet werden.

Hier ist alles erlaubt was gefällt, die reichste, die zierlichste Pinselarbeit, in allen Farben glühende, in gewaltiger Pracht strahlende mit Gold übersäte Werke könnten entstehen. Es wäre zu denken, daß ein, ganz auf der breiten Grundlage einer malerischen Erziehung ruhender Künstler die edle Kunst der Miniaturen wieder erweckte. Sein Beginnen wäre nicht sonderbarer, als es das unsere gewesen ist und hat er erst selbst den festen Glauben an sein Werk, so wird der Glaube der andern sich schon finden.

10. Das Heften.

Die fertige Handschrift sollte immer vom Schreiber selbst gebunden werden. Ist die Arbeit umfangreich und anspruchsvoll genug, so mag dieser Einband nur als ein vorläufiger angesehen werden und ein späterer Besitzer mag nach seinem Geschmack die endgültige Bindung in edlen Materialien veranlassen. Leichte und kleine Arbeiten bleiben am besten in diesen improvisierten Einband.

Will der Liebhaber ihnen eine besondere Ehre antun, so verwahre er sie einzeln oder zusammen in einem schönen flachen Lederkästchen mit seidenem Futter und einfachen Verzierungen in Handstempel-Vergoldung.

Vor dem Heften legt man die fertige Arbeit in der richtigen Aufeinanderfolge der Seiten zurecht. Man sorgt dafür, daß vor dem Titel wenigstens zwei leere Blätter sind, am Schluß ebenso. Dort kann auch eine größere Anzahl von leeren Blättern sein. Bei wertvollen Büchern ist es Brauch, daß der Eigentümer über Zeit, Ort und Gelegenheit des Erwerbes einen Vermerk auf eines der leeren Blätter macht, Widmungen werden darauf geschrieben, kurz, mit der Zeit und dem öfteren Wechsel des Besitzers rechtfertigt sich ein größerer leerer Raum.

Zum Heften verwendet man ungefärbte Rohseide oder einfachen Heftzwirn. Auch gefärbte sog. Knopflochseide ist geeignet. Doch achte man darauf, daß die Farbe, in der die Handschrift etwa ausgeziert ist, in Gegensatz tritt zur Farbe der Heftseide. Ferner braucht man eine leichte Heftnadel. Bei Büchern in einer Lage ist das Heften sehr einfach (Abb. 61).

Man bezeichnet sich erst im Falz des mittleren Bogens drei Punkte, 1. in der Höhe der oberen Zeile, 2. in der unteren Zeile, 3. in der Mitte davon. Dann verfährt man wie auf der Abbildung angegeben, nachdem man vorher erst sorgfältig die Blätter an der oberen Kante glattgestoßen hat. Die beiden, bei 3 aus- und einmündenden Enden zieht man dann vorsichtig so an, daß der Heft-

faden stramm sitzt, nimmt den von 1 nach 2 laufenden langen Faden in die Mitte, macht darüber einen doppelten Knoten und schneidet die Enden etwa 6—10 mm lang ab. Diese Enden kann man bei Verwendung von Seide etwas auseinanderdrehen, und die Heftung ist fertig.

Umständlicher ist das Verfahren beim Heften in mehreren Bogen (Abb. 62).

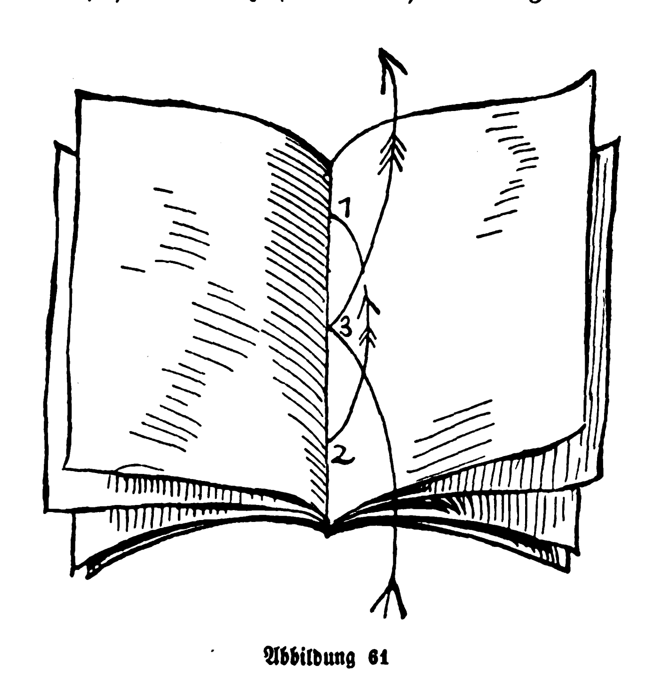


Abbildung 61

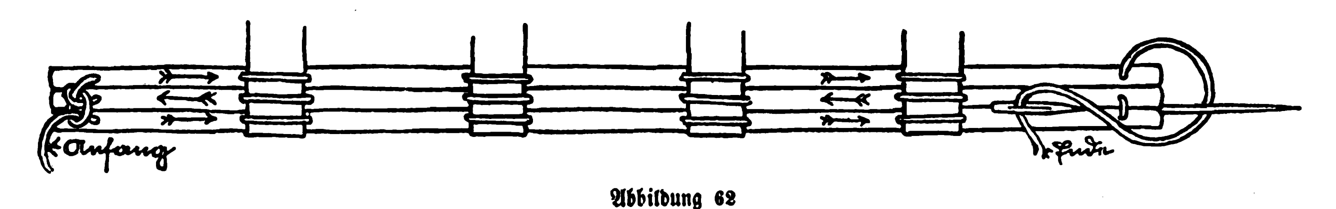


Abbildung 62

Man schneidet vier Pergamentstreifchen von höchstens 1 cm Breite, nicht kürzer als 12—15 cm, dann stößt man die Lagen an der Oberkante und am Rücken gleich und zeichnet mit Winkel und Bleistift quer über den Rücken die zum Heften notwendigen Striche. Die Streifen müssen untereinander und von der oberen Kante gleichen Abstand haben, der untere Abstand soll etwas größer sein. Die Linien bezeichnen also genau die künftige Stellung der Bände. Etwa 1 cm von den beiden Kanten zieht man abermals eine Linie.

Nun befestigt man die Bünde mit je 2 Reißzwecken auf einem Brett in den notwendigen Abständen so, daß sie mit etwas mehr als die Hälfte über die Kante herausstehen und kippt diesen überstehenden Teil rechtwinkelig nach oben. Dann beginnt das Heften.

Man sticht, wie hier angegeben, und zieht den Faden immer gut an. Kommt man am Ende der zweiten Lage an die Stelle, wo der Anfang des Fadens hängt, so verknotet man die beiden Faden recht gut, am Ende der dritten Lage verbindet man diese mit den beiden ersten durch eine Schlinge.

Es wird empfohlen auch an den Bünden die Lagen durch solche Schlingen untereinander zu verbinden. So fährt man fort. Der Schluß wird genau wie der Anfang gemacht.

Das geheftete Buch muß mit einem Umschlag versehen werden. Man wählt dazu entweder ein schönes Buntpapier oder ein derberes, vielleicht farbiges oder selbst gefärbtes Büttenpapier. Bei ganz leichten Arbeiten kann man auch ein solches Papier, das man 1—2 cm größer schneidet, einfach mit heften. Daß der Heftfaden dann am Rücken zum Vorschein kommt, ist kein Schaden. Sonst schneidet man es so groß, daß es etwa drei Finger breit über die Ränder hinaussteht, bricht

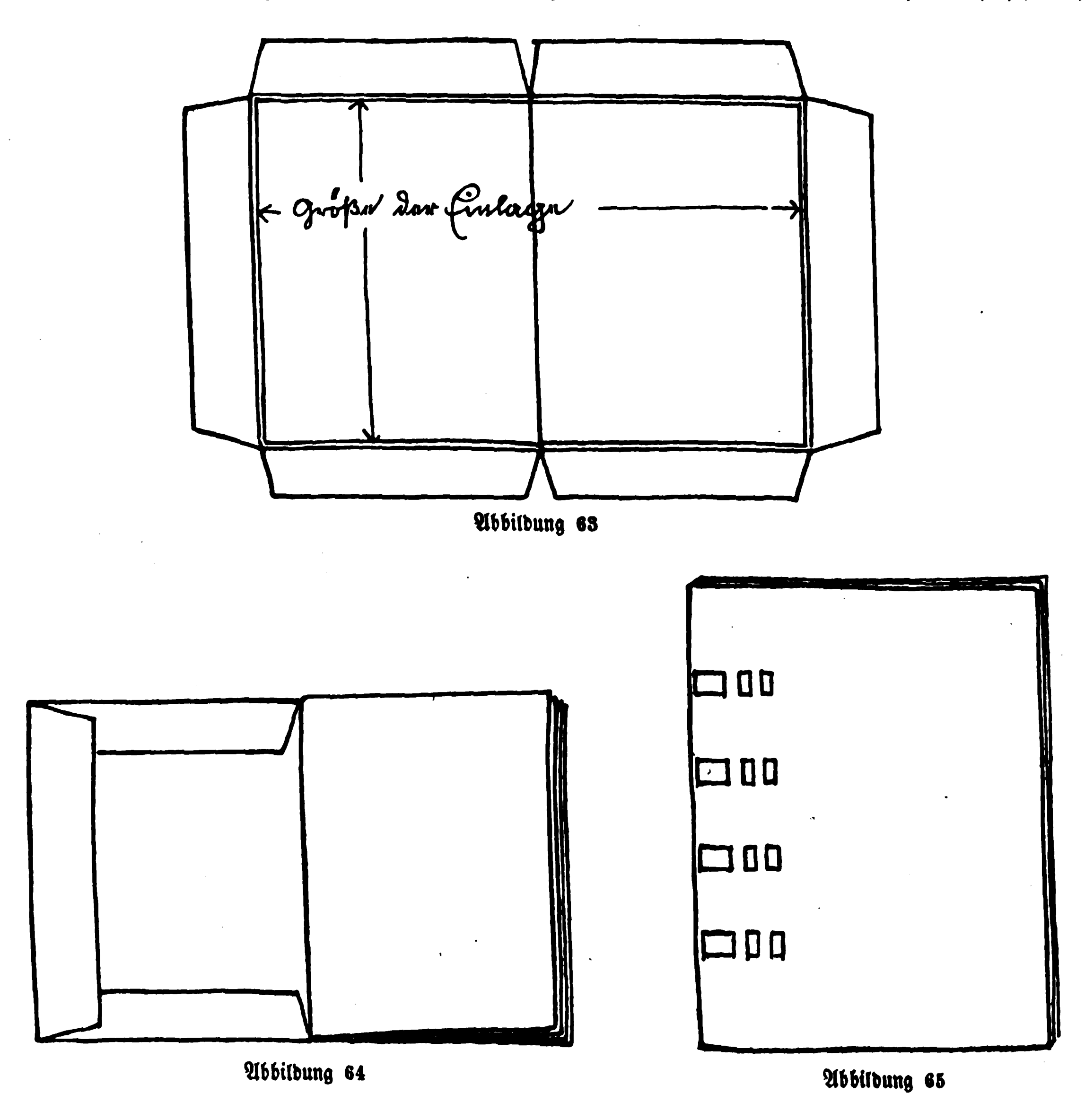


Abbildung 63

Abbildung 64

Abbildung 65

es in der Mitte zusammen, zeichnet auf der Innenseite die Größe des Buches unter Zugabe von 1—2 cm nach jeder Seite ein und schneidet an den Ecken und oben und unten in der Mitte Zwickel heraus wie angegeben (Abb. 63 und 64). Dann legt man die überstehenden Seiten über das äußerste der mitgehefteten leeren Blätter, das also die sog. Einlage für den Einband bildet. Heftet man nun die obenaufliegende Klappe mit zwei kleinen Tupfen Kleister oder Gummiarabikum auf die darunterliegenden, so ist der ganze Einband fertig.

Hat man Geschmack daran, so schneidet man aus farbigem oder weißem Papier ein einfaches oder auch ein phantastisches Schildchen und klebt es, mit dem Titel beschrieben, auf die Vorderseite.

Man vermeide es, die ganze Fläche anzuschmieren, ein schmaler Streifen am Rand genügt. Ein solcher Einband kann sehr wohl als ein endgültiger angesehen werden. Die Anspruchlosigkeit des Äußeren entspricht dem geringen Umfang des Inhalts. Ein besonderer Vorteil unserer Art zu heften, ist die große Geschmeidigkeit des Einbandes, die durch das Anwenden von Kleister und Leim sofort aufgehoben wird.

Anders ist es bei dem Buch mit mehreren Lagen. Der größere Umfang der Arbeit rechtfertigt schon eher eine schwerere und umständliche Buchbinderarbeit. Unsere Art zu heften, ist zudem hier immer etwas locker und bei einem stärkeren Buch auch nicht dauerhaft genug.

Um der Arbeit einen vorläufigen Umschlag zu geben, verfahren wir folgendermaßen: Wir wählen ein nicht zu schwaches Buntpapier, zeichnen auf die Innenseite die Stellung der Bünde auf und machen senkrechte Einschnitte, durch die die Pergamentstreifchen aus- und eingezogen werden. Durch gutes Abwägen der Abstände erhalten wir eine hübsche schmückende Wirkung (Abb. 65). Der weitere Vorgang ist dann genau wie bei dem Binden in einer Lage. Solche Bücher bewahrt man, solange sie nicht gebunden sind, liegend auf.

Feste Buchbinderbände stehen am besten zwischen anderen nicht zu locker im Schrank.

VI. Adressen und Diplome.

1. Allgemeines.

Die Herstellung von Adressen und Diplomen ist eine der vornehmsten Aufgaben des Schreibers. Wir unterscheiden die Adresse, d. h. ein von Personen oder Körperschaften ausgestelltes Schriftstück ohne dokumentarischen Wert zum Zweck einer allgemeiner Ehrung vom Diplom, das meist von amtlichen Stellen ausgefertigt ist und irgendeine Ernennung enthält.

Die Adresse ist nichts anderes als ein mit Sorgfalt und Aufwand hergestellter Brief. Es ist ja auch sonst gebräuchlich, zu besonderen Anlässen dem alltäglichen Brief ein sorgfältiges Gewand zu verleihen, man wählt besseres Papier und verwendet auch auf die Handschrift eine größere Sorgfalt.

Leider besitzen die alltäglichen Schreiber nicht genug Geschick, um durch die Wahl einer schöneren Schriftart dieser kleinen Arbeit eine höhere Bedeutung zu verleihen.

Die Beispiele Abb. 66—71 zeigen wie der einfache Brief zur Adresse werden kann. Sie beweisen, wie ohne allen Aufwand von Material, nur durch eine ganz unauffällige schöne Form, kleine Kunstwerke entstehen können.

Will man den Empfänger durch einen größeren Aufwand ehren, so vergrößert man das Format, wählt eine größere Schrift und verziert mit Bescheidenheit an geeigneter Stelle. Siehe Abb. 70 u. 71. Das Diplom erfordert eine größere Abwechselung, Querformat ist im allgemeinen gebräuchlich. Es wird meistens gerollt in einer Lederkapsel aufbewahrt.

Die Anbringung heraldischen Schmuckes ist an den beiden Beispielen 72 und 73 gezeigt. Er stellt neben den Initialen den schönsten Zierat einer solchen Schriftarbeit dar. Es ist deshalb für den Schreiber unerläßlich, daß er sich mit der Wappenkunde eingehend beschäftigt, denn ohne solche Kenntnisse sind augenfällige Unrichtigkeiten nicht zu vermeiden.

Beim Diplom, wie auch bei der Adresse, ist ein breiter leerer Rand zur Erreichung einer feierlichen Wirkung von großer Bedeutung.

2. Beispiele.

Abb. 66 und 67. Brief in Aktenformat mit einer gewöhnlichen Goldfeder ohne Liniierung.

Abb. 68. Glückwunsch mit eben derselben Feder auf einen aufgeschlagenen Aktenbogen geschrieben. Liniierung ist stehengeblieben.

Abb. 69. Dankschreiben auf Büttenpapier 28×41 cm mit der breiten Feder ziemlich flüchtig geschrieben. Wie die beiden vorhergehenden mit Tinte hergestellt, gefalzen und in Umschlag, der mit der Adresse versehen ist.

Abb. 70 und 71. Adresse auf Doppelblatt 29×35 cm auf Büttenpapier. 1. Seite mit dem Namen, 2. und 4. Seite leer, 3. Seite mit dem Text. Die Namen der Glückwünschenden wurden in diesem Fall, da sie von großer Zahl waren, auf besonderen Blättern mit großer Sorgfalt in Tusche geschrieben.

Name rot unterstrichen, Anfang und Schluß des Textes mit kleinen roten Punkten verziert. Hierzu eine Ledermappe mit einfacher Handvergoldung.

Abb. 72. Ehrenbürgerbrief Graf Ortenburg. Größe 49×64 cm. Ausführung auf Kalbpergament gedacht, Wappen in den heraldischen Farben, alles andere schwarze Tusche.

Abb. 73. Unter der Regierung Sr. kgl. Hoheit usw. [Ernennung Kaiser Wilhelm II. zum Ehrendoktor]. Größe 40×50 cm. Auf Kalbpergament. Wappen in Farben und poliertem Gold, Zeile „Wilhelm dem Zweiten" rot, Ornamente daneben in Gold und Grün. Dieses Diplom wurde mit anderen zusammen in einer Ledermappe überreicht.

Abb. 74. „Dem verehrten Herrn Fritz Böhm zum 70. Geburtstage." Auf Kalbpergament in drei Teilen, zusammen 27×40 cm groß.

Mittelteil schwarz, Jahreszahlen rot, die Namentafeln rechts und links lila. Gerahmt, unter Glas.



Gedruckt bei Poeschel & Trepte in Leipzig

Ehre sei Gott in der Höhe
Und Friede auf Erden
Und den Menschen ein Wohlgefallen!
Halleluja!

Abbildung 21

Lilie hat der Zungen zehne;
Doch es schlägt die Nachtigall,
Und da schweigt sie vor Entzücken
Und zum Dufte wird ihr Schall.

Abbildung 25

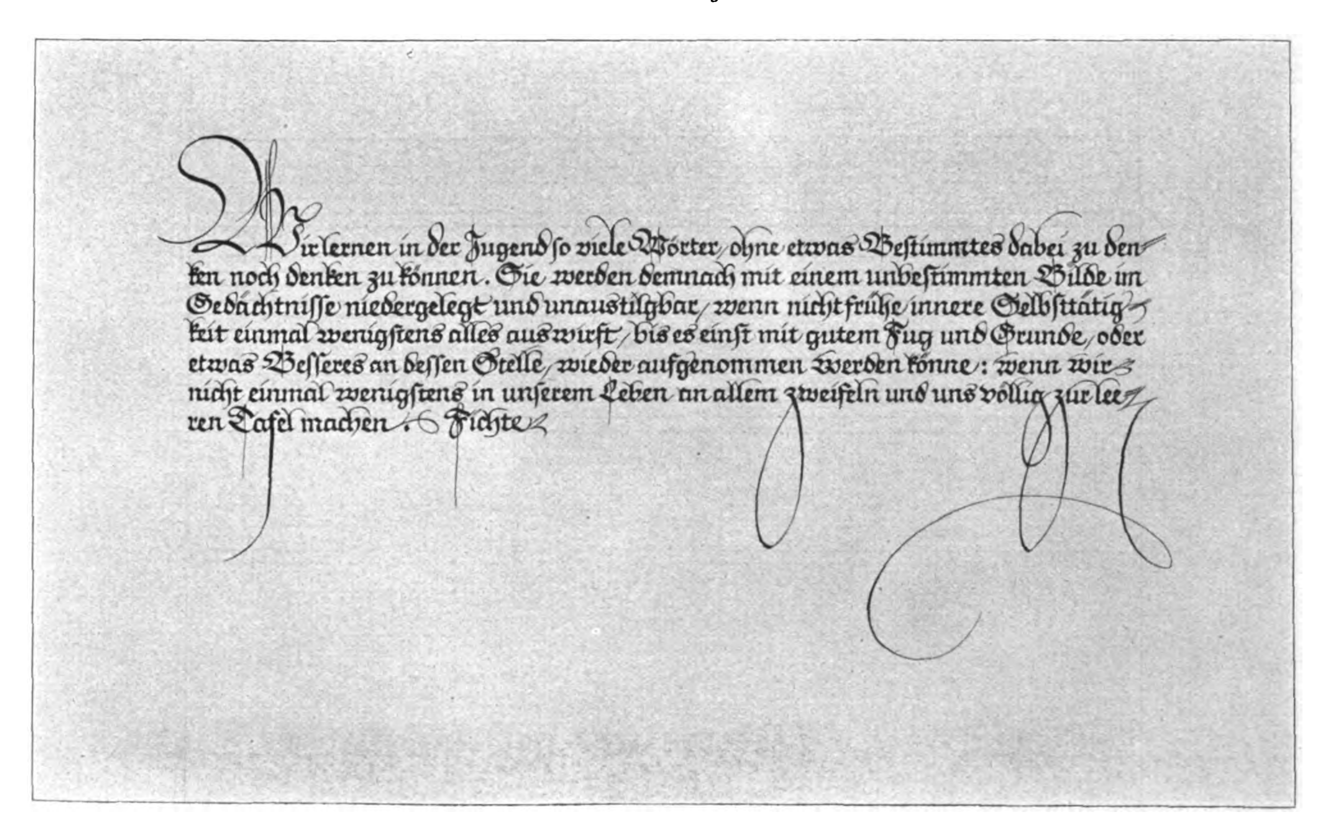
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

a b c d e f g h i j k l m n o p q r ſ s t u v v w w

x y z ß tz ch tt ff

1916

Abbildung 24



Wir lernen in der Jugend so viele Wörter, ohne etwas Bestimmtes dabei zu denken noch denken zu können. Sie werden demnach mit einem unbestimmten Bilde im Gedächtnisse niedergelegt und unaustilgbar, wenn nicht frühe innere Selbsttätigkeit einmal wenigstens alles auswirft, bis es einst mit gutem Fug und Grunde, oder etwas Besseres an dessen Stelle, wieder aufgenommen werden könne: wenn wir nicht einmal wenigstens in unserem Leben an allem zweifeln und uns völlig zur leeren Tafel machen. Fichte

Abbildung 26

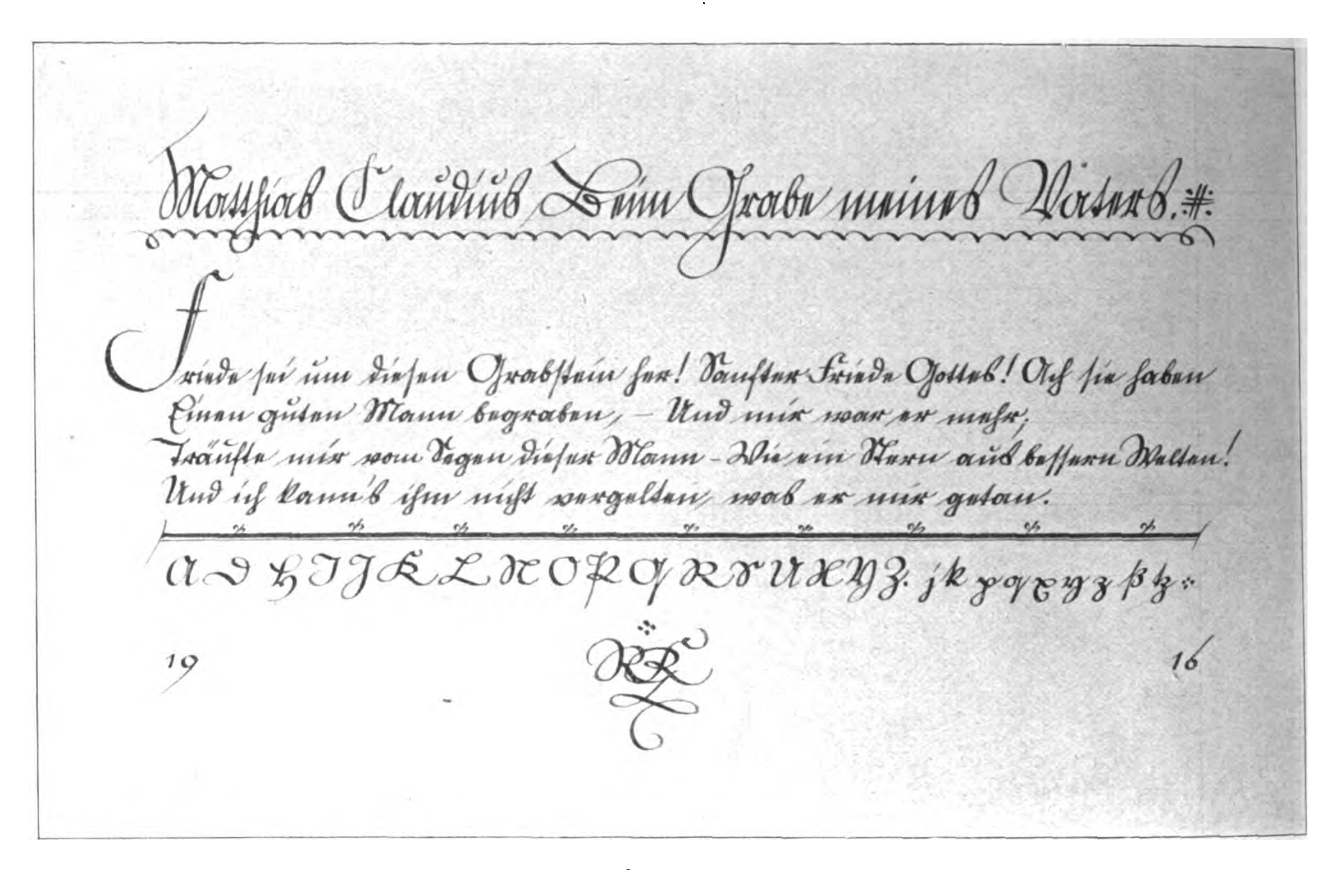


Abbildung 27

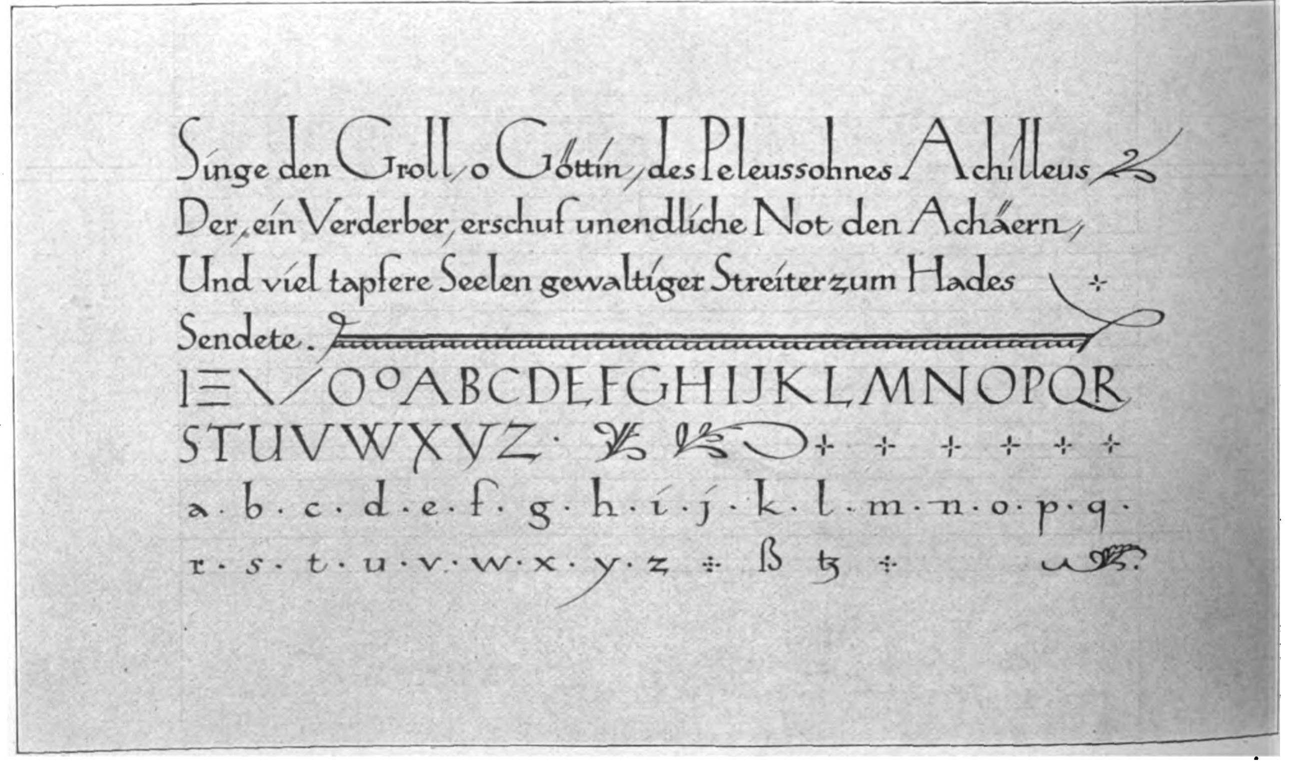


Abbildung 28

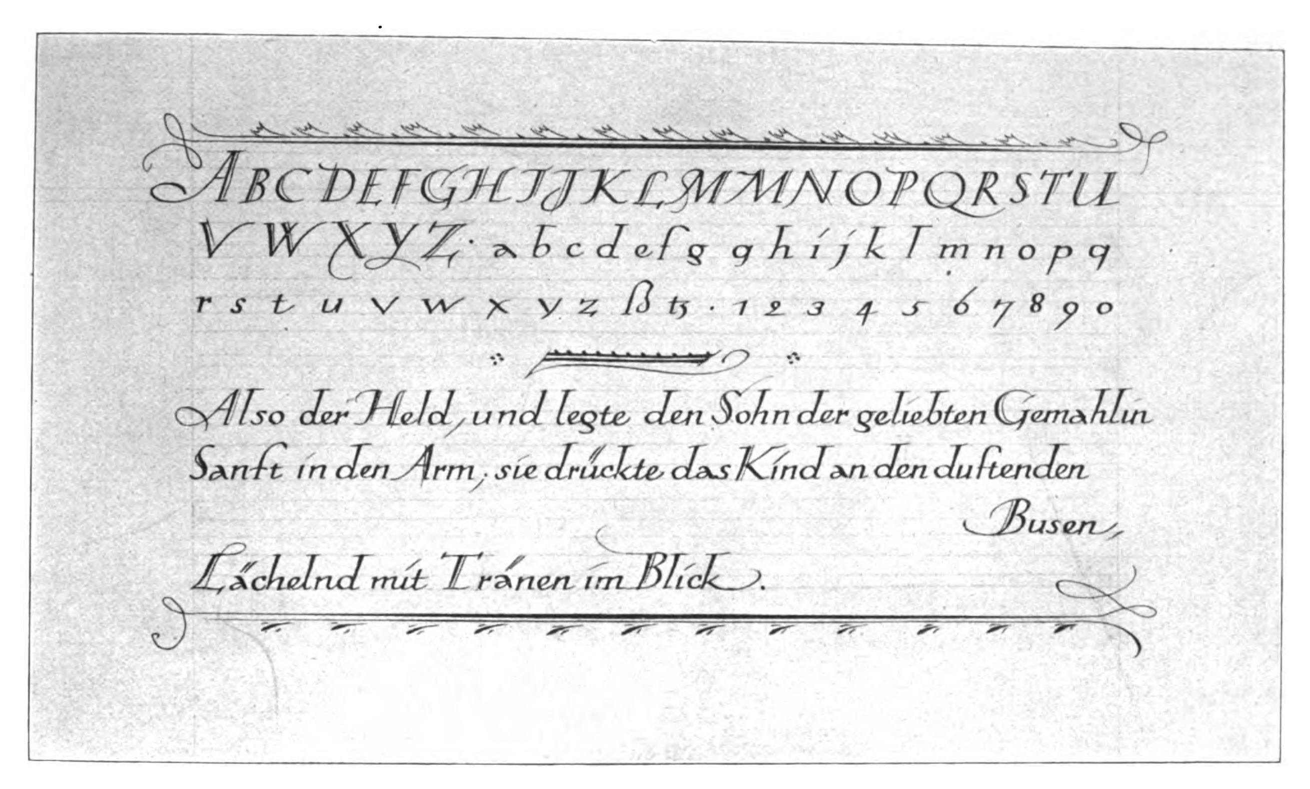


Abbildung 29

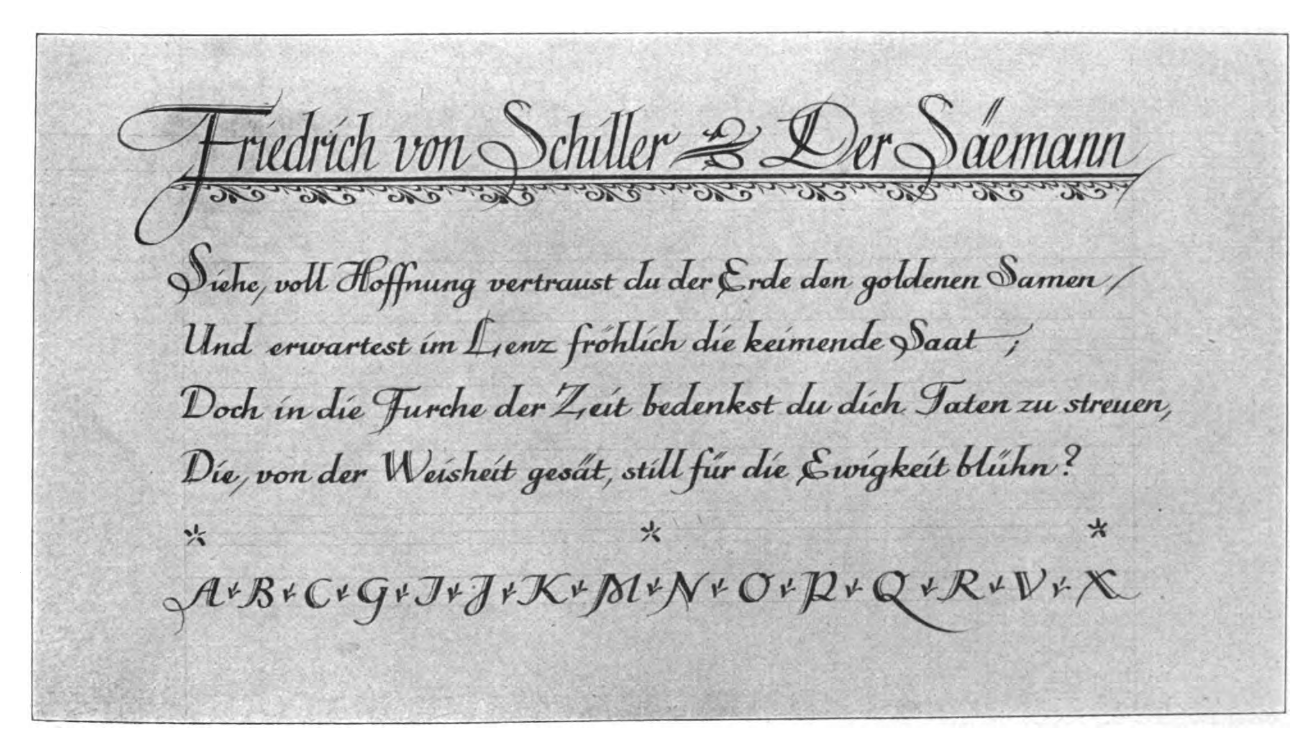


Abbildung 30

Wenn ich das heilige Bild dessen betrachte in den verstümmelten Schilderungen seines Lebens, der der erhabene Urheber des herrlichsten ist, was es bis jetzt gibt in der Religion: so bewundere ich nicht die Reinigkeit seiner Sittenlehre die doch nur ausgesprochen hat, was alle Menschen die zum Bewußtsein ihrer geistigen Natur gekommen sind, mit ihm gemein haben, und dem weder das Aussprechen noch das Zuerst einen größeren Wert geben kann; ich bewundere nicht die Eigentümlichkeit seines Charakters, die innige Vermählung hoher Kraft mit rührender Sanftmut; —— jedes erhaben einfache Gemüt in einer besonderen Situation muß einen großen Charakter in bestimmten Zügen darstellen; das alles sind nur menschliche Dinge; aber das wahrhaft Göttliche ist die herrliche Klarheit, zu welcher die große Idee, welche darzustellen er gekommen war die Idee, daß alles Endliche höherer Vermittlung bedarf, um mit der Gottheit zusammenzuhängen, sich in seiner Seele ausbildete. Vergebliche Verwegenheit ist es, den Schleier hinwegnehmen zu wollen, der ihre Entstehung in ihm verhüllt und verhüllen soll weil aller Anfang in der Religion geheimnisvoll ist. Niemand kennt den Vater als der Sohn, und wem er es offenbaren will. Dieses Bewußtsein von der Ursprünglichkeit seiner Religiosität von der Ursprünglichkeit seiner Ansicht und von der Kraft derselben, sich mitzuteilen und Religion anzuregen, war zugleich das Bewußtsein seines Mittleramtes und seiner Gottheit. Als er, ich will nicht sagen, der rohen Gewalt seiner Feinde ohne Hoffnung länger leben zu können, gegenübergestellt ward —— das ist unaussprechlich gering; aber Er verlassen, im Begriff auf immer zu verstummen, ohne irgend eine Anstalt zur Gemeinschaft unter den Seinigen wirklich errichtet zu sehen, gegenüber der feierlichen Pracht der alten verderbten Religion, die stark und mächtig erschien, umgeben mit allem, was Ehrfurcht einflößte und Unterwerfung heischen kann, mit allem, was er selbst von Kindheit an war gelehrt worden, er allein von nichts als diesem Gefühl unterstützt, und er ohne zu warten jenes Ja aussprach, das größte Wort was je ein Sterblicher gesagt hat: so war dies die herrlichste Apotheose und keine Gottheit kann gewisser sein als die, welche so sich selbst setzt ——.

Friedrich Schleiermacher.

Abbildung 31

In Sachen der Kunst ist das Streiten ein mißliches Ding, es verwirrt die Köpfe und führt zu keinem glücklichen Ende. Auf einem Gebiet, wo die Werte unmeßbar sind, der Verstand nichts und das Gefühl alles entscheidet, läßt sich durch Disputieren wenig ausrichten. Das Sprechen über diese Dinge führt leicht zu leidenschaftlichen Übertreibungen, zu Ungerechtigkeiten gegen die andere Seite und mit Verwunderung bemerkt der Streitende plötzlich, daß ihn seine Logik an eine Stelle gebracht hat, die sofort das Brüchige seiner Folgerungen erkennen läßt, denn sein Gefühl sträubt sich auf das Entschiedenste dagegen und es bleibt ihm nichts anderes übrig, als beschämt die hohe Leiter seiner Trugschlüsse wieder herabzusteigen. Wohl ihm, wenn sein Herz stark genug ist ihn noch rechtzeitig zu warnen und sein Kopf ihn nicht in dauernde Irrtümer verstrickt.

Und doch, welcher Künstler könnte eines klaren und scharfen Verstandes ganz entraten? Leitet ihn beim Hervorbringen seiner Werke auch einzig sein Gefühl so soll bei der rückläufigen Betrachtung der fertigen Arbeit der zergliedernde Gedanke wohl zu seinem Recht kommen. Er wird nun, geleitet durch die vorausgegangene Empfindung und beaufsichtigt von ihr, das Gesetz suchen nach dem er unbewußt handelte, und das Gefundene wird das Unklare, Trübe und Schwankende seines dunklen Gefühls zu dem klar Begrenzten eines dauernden Gesetzes erheben.

Aber auch dann wird der Erfahrene vorsichtig mit solchen Erwerbungen umzugehen wissen und sie einer ununterbrochenen Beaufsichtigung unterziehen. ——

1913 RK

Abbildung 32

Aus Ottiliens Tagebuch

Man nimmt in der Welt jeden, wofür er sich gibt; aber er muß sich auch für etwas geben. Man erträgt die Unbequemen lieber, als man die Unbedeutenden duldet.

Man kann der Gesellschaft alles aufdringen, nur nicht, was eine Folge hat.

Wir lernen die Menschen nicht kennen, wenn sie zu uns kommen; wir müssen zu ihnen gehen, um zu erfahren, wie es mit ihnen steht.

Durch das, was wir Betragen und gute Sitten nennen, soll das erreicht werden, was außerdem nur durch Gewalt oder auch nicht einmal durch Gewalt zu erreichen ist.

Der Umgang mit Frauen ist das Element guter Sitten.

Goethe, Wahlverwandschaften

Abbildung 33

Wir blicken so gern in die Zukunft, weil wir das Ungefähre, was sich in ihr hin und her bewegt, durch stille Wünsche so gern zu unsern Gunsten heranleiten möchten.

Goethe

Abbildung 35

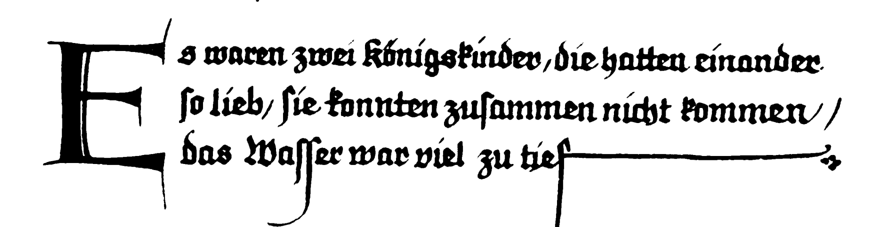


Abbildung 34

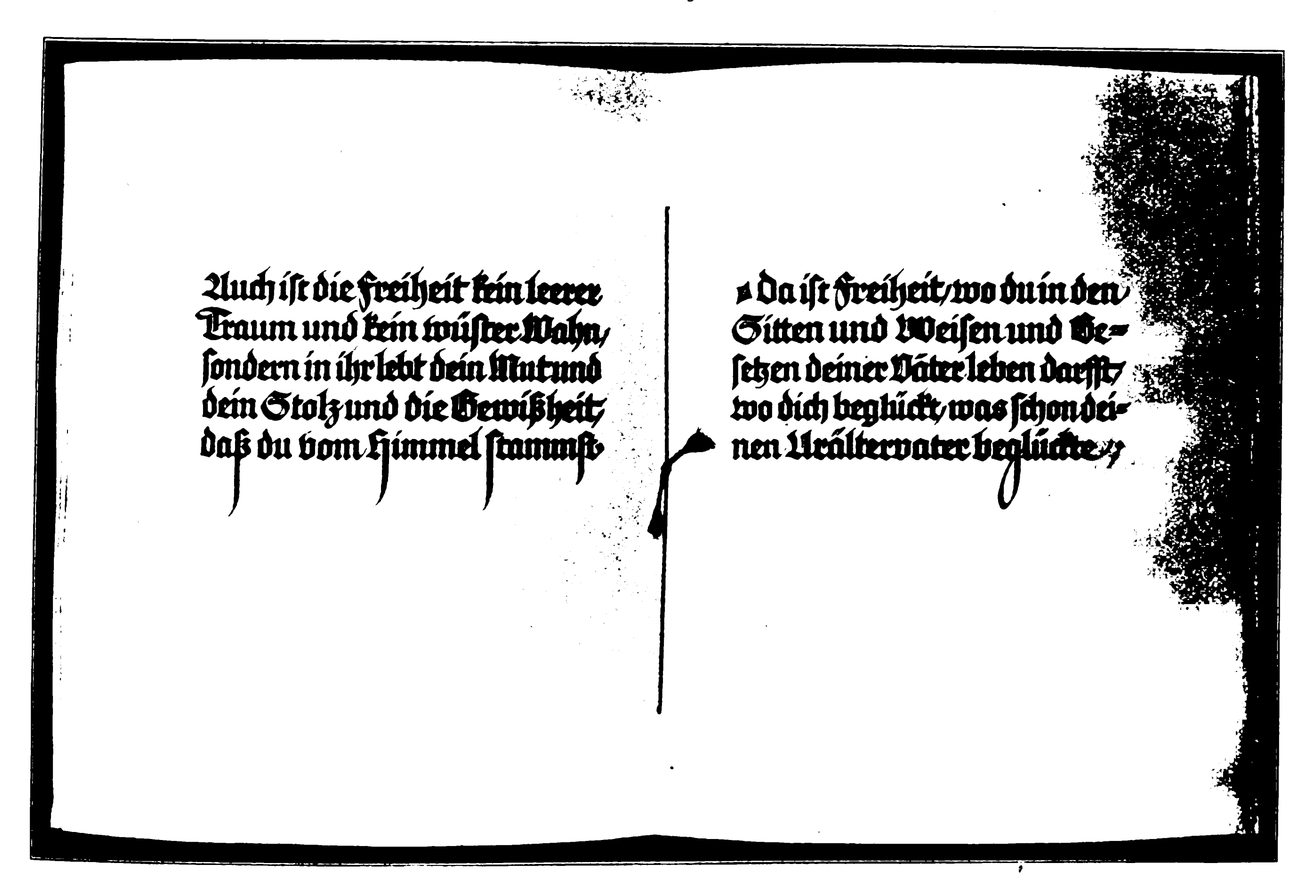


Abbildung 40



Die Glasgemälde des Königlichen Kunstgewerbemuseums zu Berlin

Mit einer Einführung in die Geschichte der deutschen Glasmalerei von Hermann Schmitz · Verlegt zu Berlin von Julius Bard · m · cm · xiii ·

2 · Band : Tafeln

Abbildung 41

es weiter nichts als ein Stück Blei, ein schwerer Kegel, spannenlang, mit einem Öhr an seinem obern Ende, weiß vor Alter. Im Zorn warf er den Plunder weg ins Tal hinab und sagte nachher weiter niemand von dem Raub, weil er sich dessen schämte. Doch kam von ihm die erste Kunde von der Wohnung der Wasserfrau unter die Leute.

Nun ist zu wissen, daß die schöne Lau nicht hier am Ort zuhause war: vielmehr war sie, als eine Fürstentochter, und zwar von Mutter Seiten her halbmenschlichen Geblüts mit einem alten Donaunix am Schwarzen Meer vermählt. Ihr Mann verbannte sie darum, weil sie nur tote Kinder hatte. Das aber kam, weil sie stets traurig war ohn einige besondere Ursach.

ser und andere Dinge, dawider zwar, als einen heidnischen Gebrauch und Götzendienst, die Mönche redlich eiferten, bis derselbe auch endlich ganz abgestellt worden. So feind darum die Wasserfrau dem Kloster war, geschah es doch nicht selten, wenn Pater Emeran die Orgel drüben schlug und kein Mensch in der Nähe war, daß sie am lichten Tag mit halbem Leib heraufkam und zuhorchte; dabei trug sie zuweilen einen Kranz von breiten Blättern auf dem Kopf und auch dergleichen um den Hals.

Ein frecher Hirtenbub belauschte sie einmal in dem Gebüsch und rief: „Hei Laubfrosch! gits guat Wetter?" Geschwinder als ein Blitz und giftiger als eine Otter fuhr sie heraus, ergriff den Knaben beim Schopf und riß ihn mit hinunter in eine ihrer nassen Kammern.

Abbildung 43

Tafelverzeichnis
nebst Verweisungen auf den Text des ersten Bandes

Abbildung 42

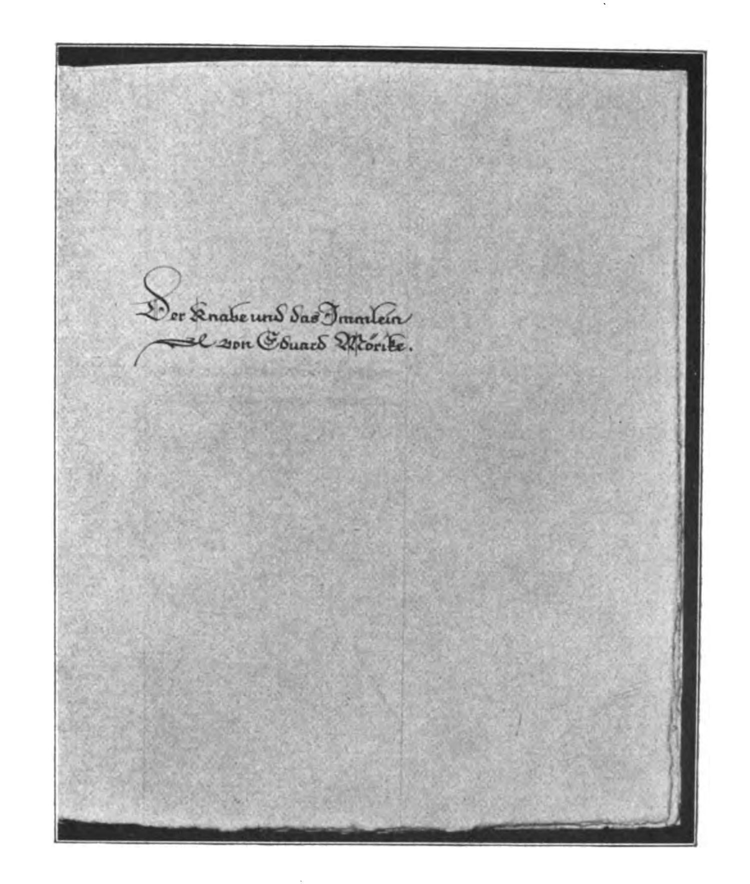


Abbildung 45

Zu dem geräucherten Speck den die Bauern ihm brachten [illegible].
Plötzlich erfüllet wonniger Glanz die Wände der Höhle:
Lächelnd stand vor ihm der liebliche Götterjüngling
Welcher ein Lustigmacher bestellt ist seligen Göttern
Sonst nur auf Erden gesehn denn andere Lande vermied er
Weislos schalkiger Sohn mit dem Narrenkranz um die Schläfe,
Zierlich aus blauen Glocken und Rutenschelle geflochten.
Er nun redete den Ruhenden an mit trüglichem Ernste:
Dunkelborst sicherer Mann sei gegrüßt und höre vertraulich
Was die Himmlischen dir durch meine Sendung entbieten!
Sämtlich ehren sie deinen Verstand und gute Gemütsart
So wie deine Geburt: es war dein Vater ein Halbgott,
Und desgleichen auch hießen sie dich stets; aber in Einem
Bist du ihnen nicht recht; das sollst du jetzo vernehmen.
Bleibe nur Lieber getrost so liegen! ich setze bescheiden
Mich auf den Absatzrand hier deines würdigen Stiefels.
Der wie ein Felsblock ragt und unschwer bin ich zu tragen.
Siehe Serachudan zeugete dich mit der Riesenkröte,
Seine unsterbliche Kraft in ihrem Leibe verschließend
Da sie noch lebend war; doch gleich nach ihrer Empfängnis
Ward sie verwandelt in Stein und hauchte dem Vater den Geist aus.
Aber du schliefst im Mutterleib neun Monde und drüber;
Denn im zehnten kamen die großen Wasser auf Erden:
Vierzig Tage lang strömte der Regen und vierzig Nächte
Auf die sündige Welt so Tiere wie Menschen ersäufend,

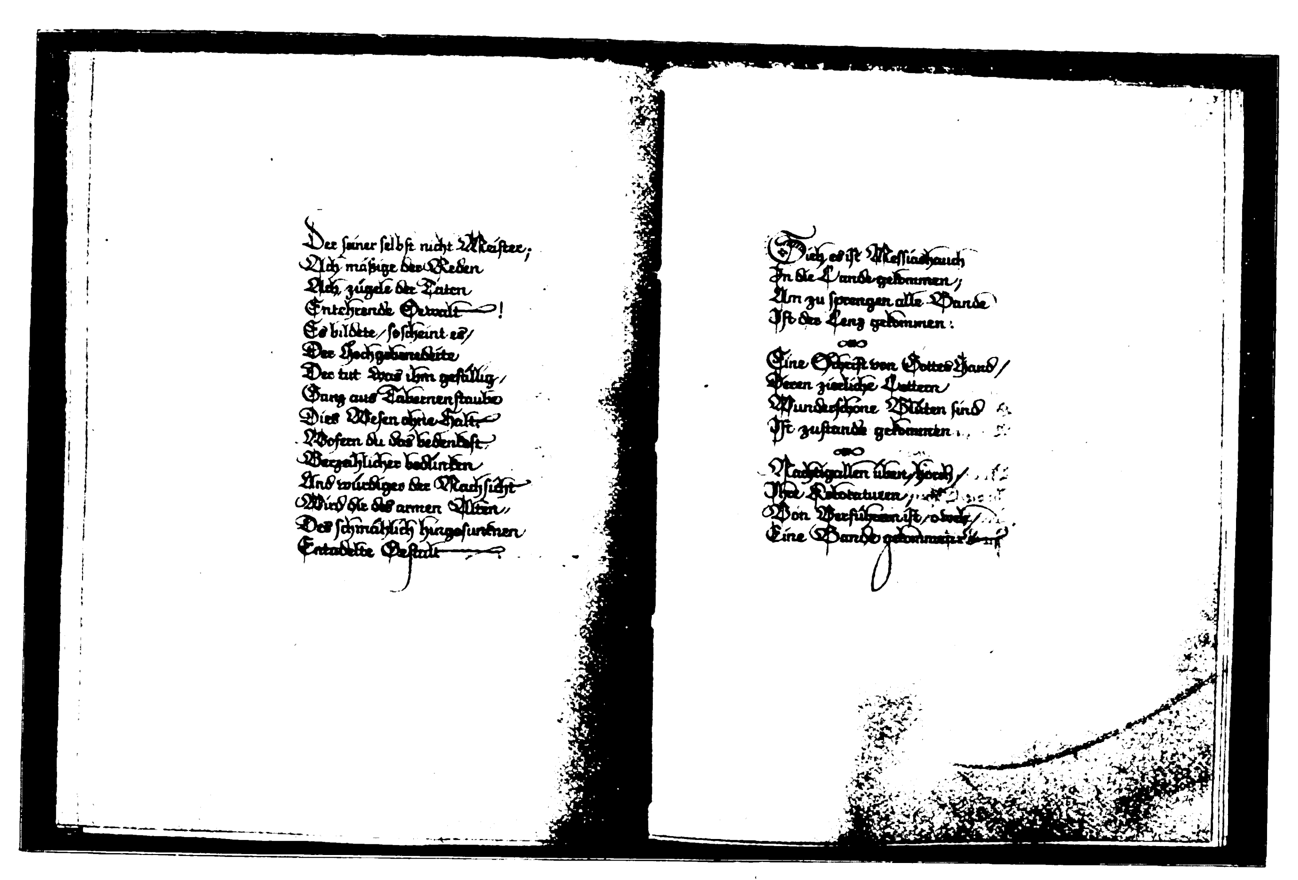
Eine einzige See war über die Lande ergossen
Über Gebirg und Tal und deckte die wolkigen Gipfel.
Doch du lagest zufrieden in deinem Felsen verborgen,
So wie die Auster ruht in festverschlossenen Schalen
Oder des Meeres Preis die unbezahlbare Perle.
Götter segneten deinen Schlaf mit hohen Gesichten,
Zeigten der Schöpfung Herrliches dir, wie alles geworden:
Erst wie der Erdball ganz mit wirbelnden Kräften geschwängert
Einst dem dunklen Nichts entschwebte zusamt den Gestirnen,
Wie mit Gras und Kraut sich zuerst der Boden begrünte,
Wie aus der Erde Milch so sie hegt im innersten Herzen,
Wurde des Fleisches Gebild das zarte, darinnen der Geist wohnt,
Tier- und Menschengeschlecht; denn erdgeboren sind beide.
Zu dem sang dir dein Traum der Völker späteste Zukunft
So wie der Throne Wechselgeschick und der Könige Taten,
Ja du sahst den verborgenen Rat der ewigen Götter.
Solches vergönnten sie dir auf daß du, ein herrlicher Lehrer
Oder ein Seher die Wahrheit wiederum andern verkündest
Nicht den Menschen sowohl, die da leben und wandeln auf Erden
Ihnen ja dient nur wenig zu wissen — ich meine die Geister
Unten im Schattengefild, die alten Weisen und Helden,
Welche da traurig sitzen und forschen das hohe Verhängnis,
Schweigsam immerdar, die ergötzlichen Worte entbehrend.
Aber vergebens harren sie dein, dieweil du so gänzlich
Deines erhabnen Berufs nicht denkst. Laß, Alter, mich offen

Abbildung 44

Und ist der Tag so schwüle
Sind all verstummt die Vögelein,
Summt an der Sonnenblume
Ein Immlein ganz allein.

Mein Lieb hat einen Garten,
Da steht ein hübsches Immenhaus:
Kommst du daher geflogen?
Schickt sie dich nach mir aus?

Abbildung 46



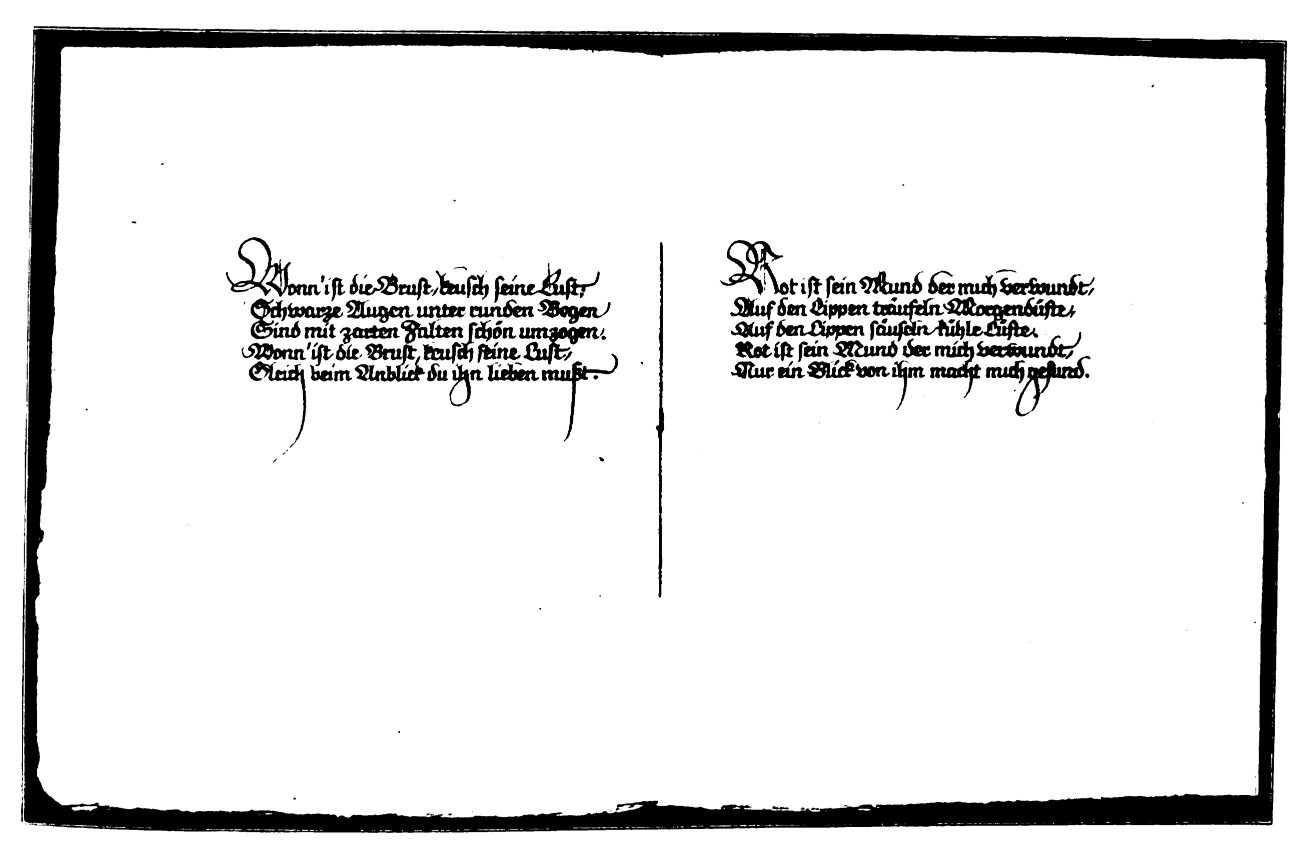
Der seiner selbst nicht Meister,
Ach mäßige die Reden
Ach zügele die Taten
Entehrende Gewalt!
Es bildete, so scheint es,
Der Hochgebenedeite
Der tut was ihm gefällig,
Ganz aus Tabernenstaube
Dies Wesen ohne Halt.
Wofern du das bedenkst,
Verzeihlicher bedünken
Und würdiger der Nachsicht
Wird dir der armen Alten
Des schmählich hingesunknen
Entadelte Gestalt.

Dich, es ist Messiashauch
In die Lande gekommen,
Um zu sprengen alle Bande
Ist der Lenz gekommen.

Eine Schrift von Gottes Hand,
Deren zierliche Letter
Wunderschöne Blüten sind
Ist zustande gekommen [illegible]

Nachtigallen über, hoch,
Ihre Koloraturen, [illegible]
Von Verführern ist, o weh,
Eine Bande gekommen [illegible]

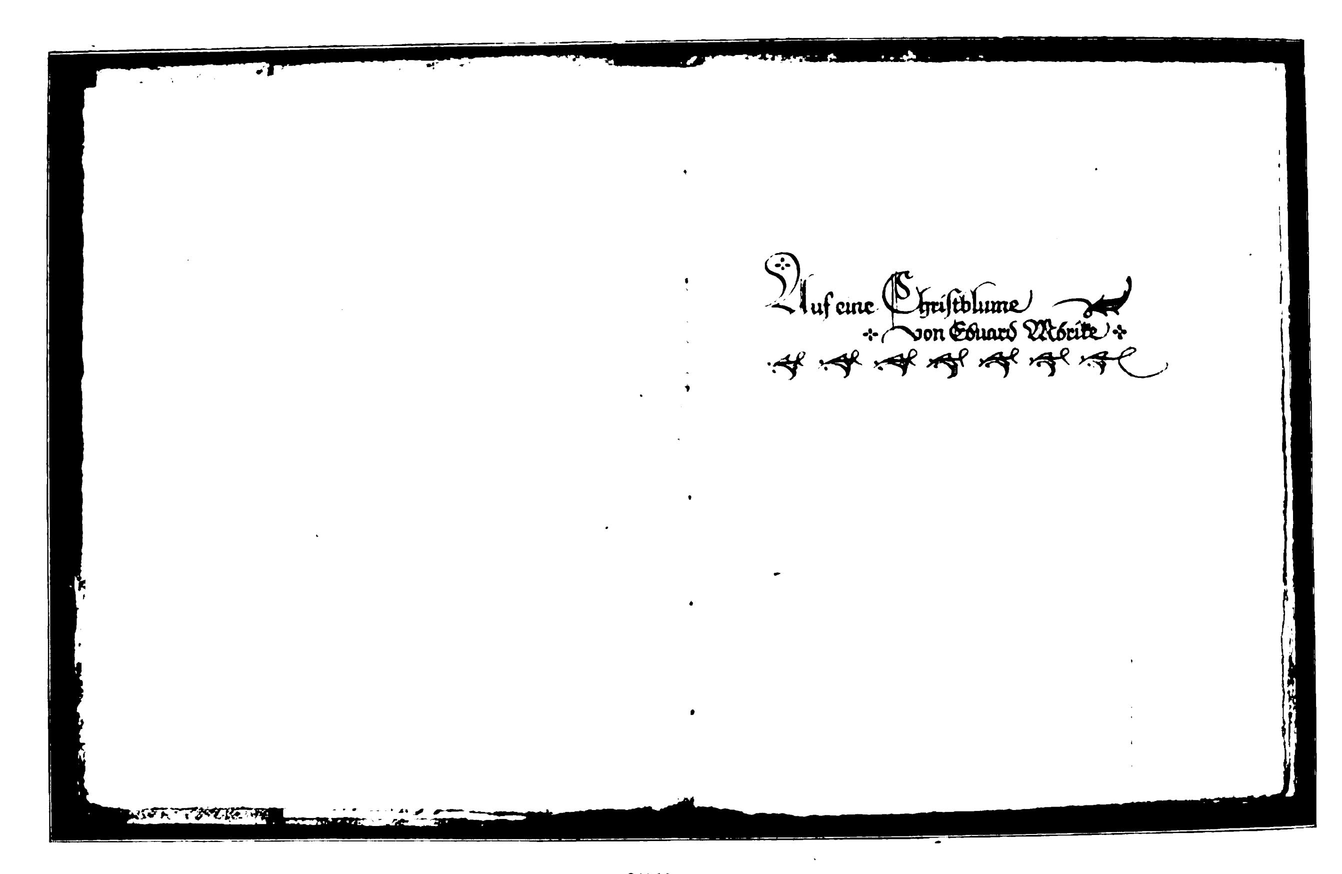
Abbildung 47



Wonn' ist die Brust, keusch seine Lust,
Schwarze Augen unter runden Bogen
Sind mit zarten Falten schön umzogen.
Wonn' ist die Brust, keusch seine Lust,
Gleich beim Anblick du ihn lieben mußt.

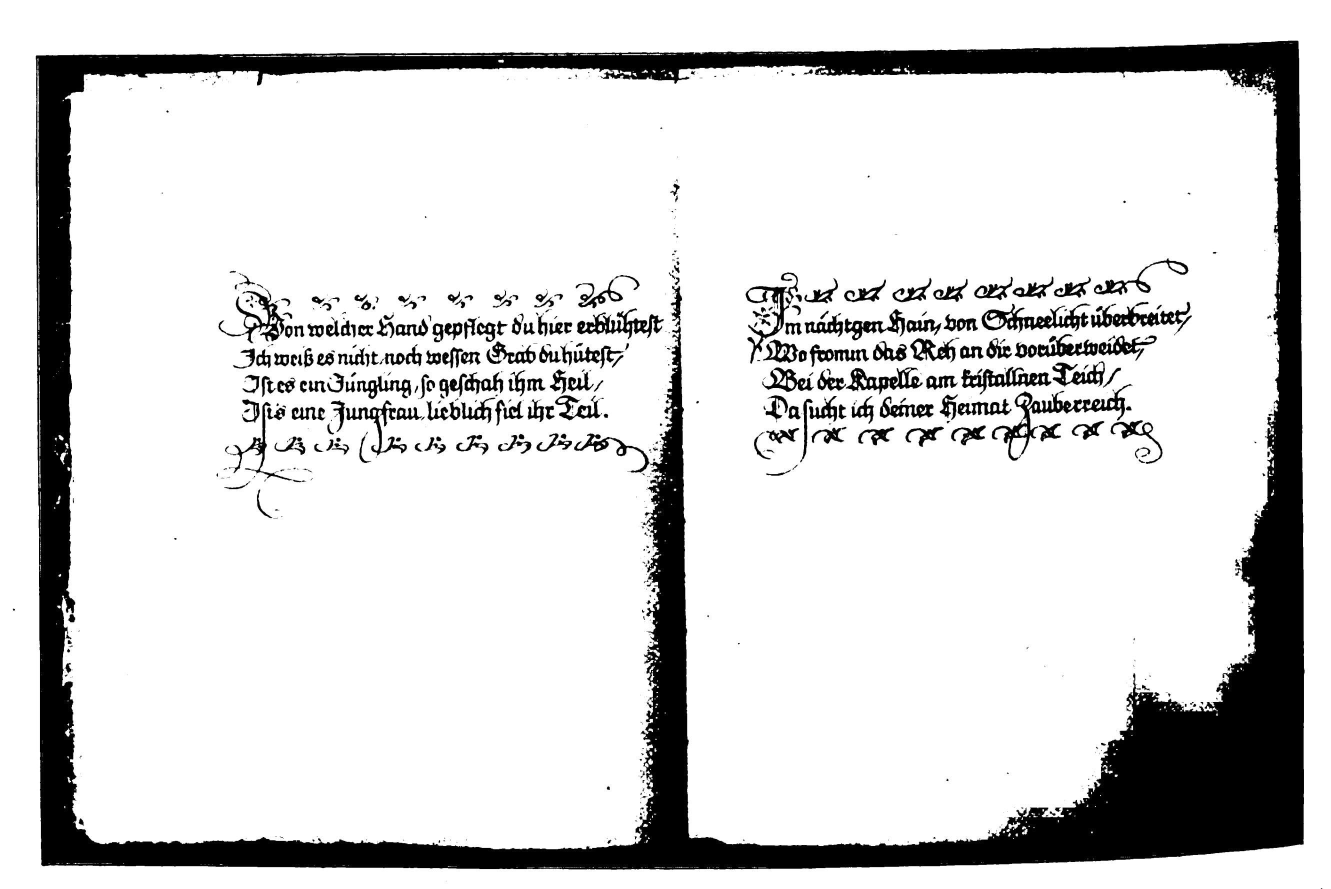
Rot ist sein Mund der mich verwundt,
Auf den Lippen träufeln Morgendüfte,
Auf den Lippen säuseln kühle Lüfte.
Rot ist sein Mund der mich verwundt,
Nur ein Blick von ihm macht mich gesund.

Abbildung 48



Auf eine Christblume
von Eduard Mörike

Abbildung 49



Von welcher Hand gepflegt du hier erblühtest
Ich weiß es nicht, noch wessen Grab du hütest;
Ist es ein Jüngling, so geschah ihm Heil,
Ist's eine Jungfrau, lieblich fiel ihr Teil.

Im nächtgen Hain, von Schneelicht überbreitet,
Wo fromm das Reh an dir vorüberweidet,
Bei der Kapelle am kristallnen Teich,
Da sucht ich deiner Heimat Zauberreich.

Abbildung 50

Er küsse mich mit dem Kusse seines Mundes; denn seine Liebe ist lieblicher denn Wein. Es riechen seine Salben köstlich; dein Name ist ausgeschüttete Salbe, darum lieben dich die Jungfrauen. Zeug mich dir nach, so laufen wir. Der König führte mich in seine Kammern. Wir freuen uns und sind fröhlich über dir, wir gedenken an deine Liebe mehr denn an den Wein. Die Frommen lieben dich. Ich bin schwarz, aber gar lieblich, ihr Töchter Jerusalems, wie die Hütten Kedars, wie die Teppiche Salomos. Sehet mich nicht an, daß ich so schwarz bin, denn die Sonne hat mich so verbrannt. Meiner Mutter Kinder zürneten mit mir. Sie haben mich zur Hüterin der Weinberge gesetzt, aber meinen

eigenen Weinberg habe ich nicht behütet. Sage mir an, du, den meine Seele liebet, wo du weidest, wo du ruhest im Mittage, daß ich nicht hin und hergehen müsse bei den Herden deiner Gesellen. Weißt du es nicht, du schönste unter den Weibern, so gehe hinaus auf die Fußtapfen der Schafe und weide deine Zicklein bei den Hirtenhäusern. Ich gleiche dich, meine Freundin, meinem Gespann an den Wagen Pharaos. Deine Backen stehen lieblich in den Kettchen und dein Hals in den Schnüren. Wir wollen dir güldene Kettchen machen mit silbernen Pünktlein. Da der König sich herwandte, gab meine Narde ihren Geruch. Mein Freund ist mir ein Büschel Myrrhen, das zwischen meinen Brüsten hanget. Mein Freund ist mir eine

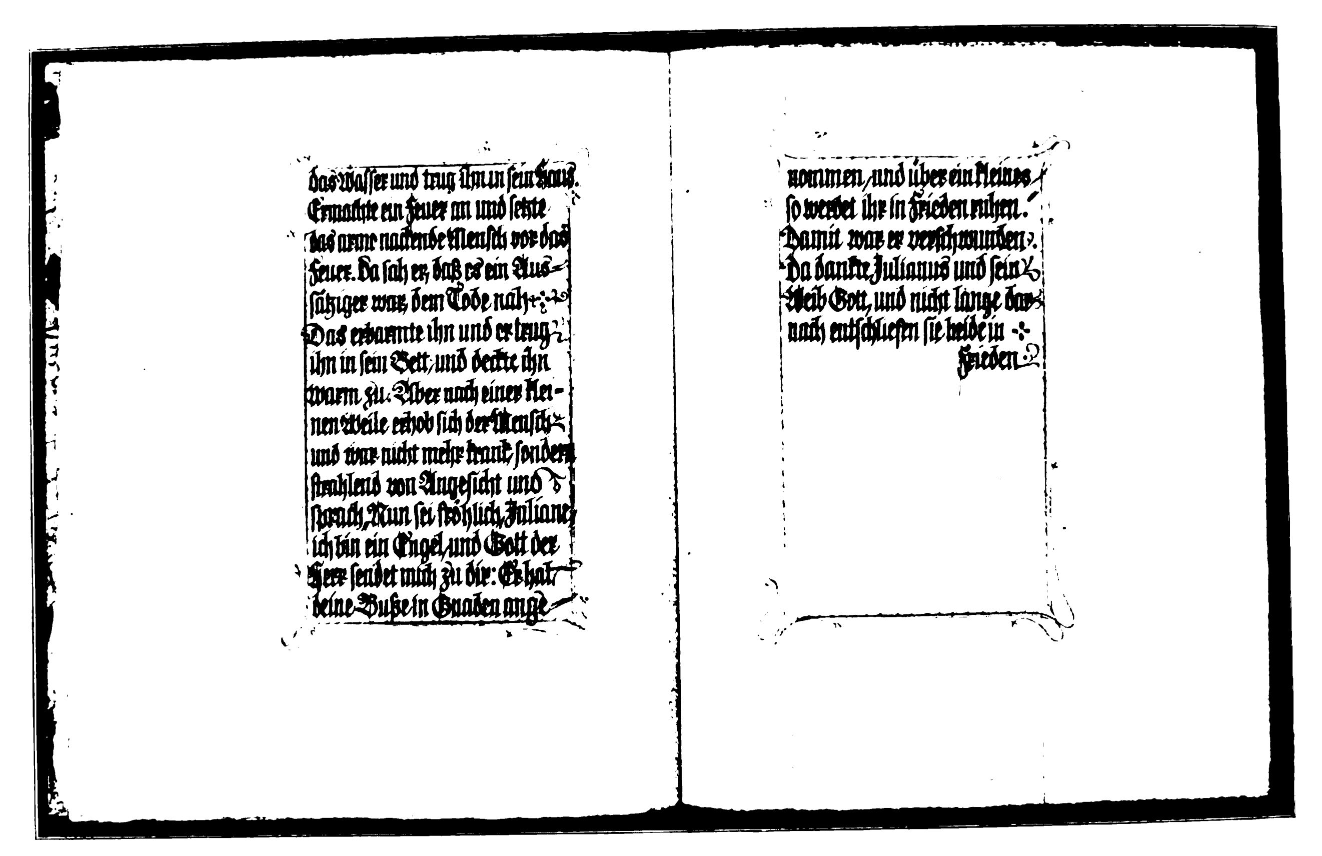
Abbildung 51

und das Gold leuchtete wie ein lichter Stern von rechter Klarheit. Sie fragten, wie ihm geschehen wäre, von wannen ihm der goldne Ring worden sei, den er um den Mund habe. Da erzählte er es ihnen; und fürbaß lernten sie von ihm, denn es konnte niemand seine Kunst. Und also hießen sie ihn Johannes den Goldmund und sprachen, du heißest billig so, denn du redest goldene Worte, die gehn dir aus deinem Munde. Und er trug den Reif, dieweil er lebte, und blieb ihm auch der Name also.

Nun hatte der Papst Johannem gar lieb und hieß ihn bald zu einem Priester weihen. Das geschah, da er sechzehn Jahr alt war. Der Papst hieß ihn sich bereiten auf die erste Messe und sprach, man soll nun nicht länger warten,

denn ihm war leid um die arme Seele. Da sang Johannes die Messe mit großer Andacht; aber in der Messe dachte er bei sich, Herr, ich bin noch zu jung, und ist sehr wider Gott, daß ich jetzund ein Priester soll sein, und mit Gott soll umgehen, und sprach in seinem Herzen, das muß mich nun immer reuen, denn ich weiß wohl, daß das zeitliche Gut der Seele Schade ist. Darum so will ich arm sein um Gott: ich will alsbald wir gegessen haben, in den Wald gehen, und darinnen bleiben, dieweil ich lebe. Und dieweil er die Messe sang, gedachte er bei sich, ach wär die Meß aus, und deucht es ihn gar zu lang. Und da die Messe aus war, gingen sie mit Freuden zu Tisch und empfingen den jungen Priester gar schön. Als man aber

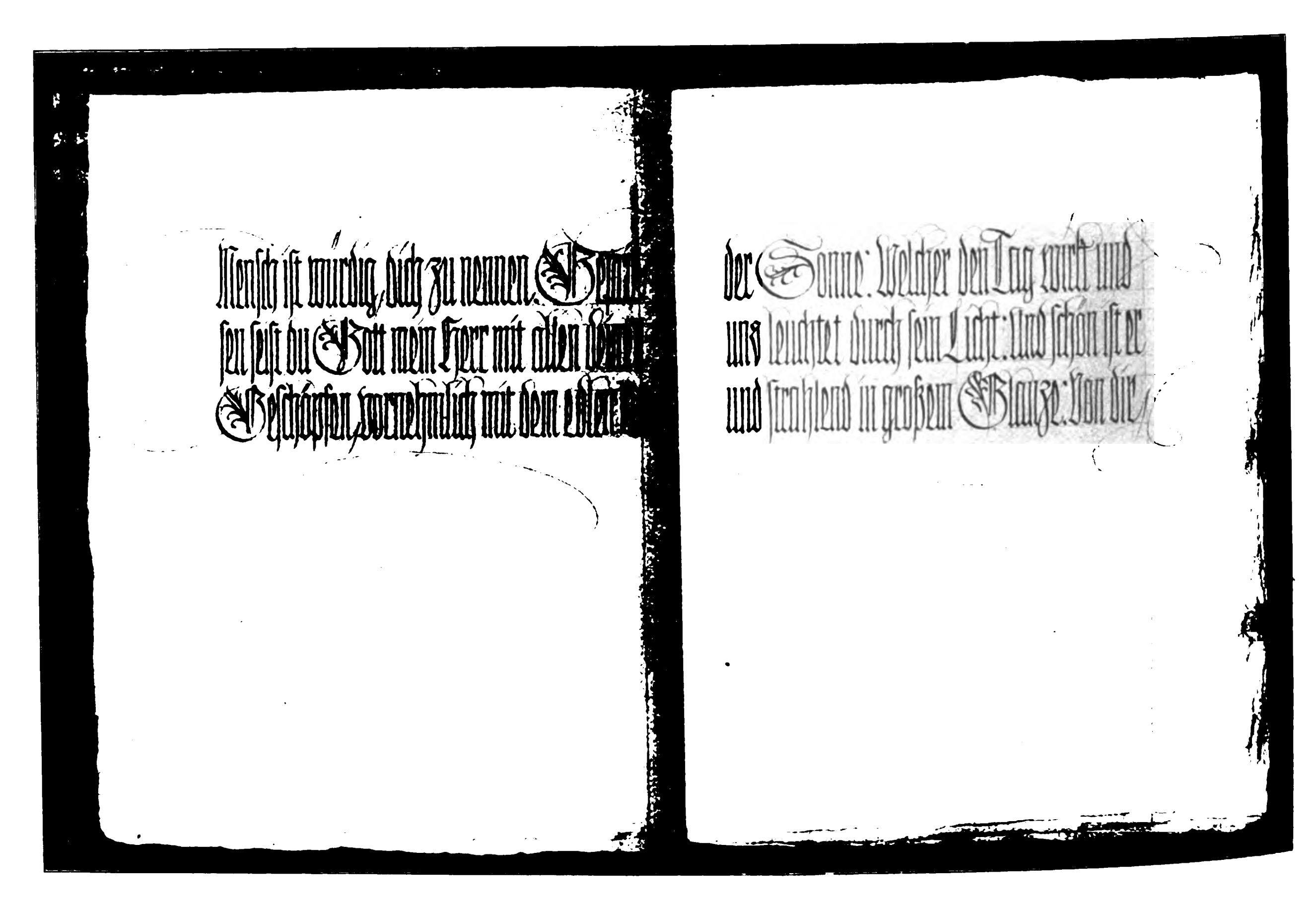
Abbildung 52



das Wasser und trug ihn in sein Haus.
Er machte ein Feuer an und setzte
das arme nackende Mensch vor das
Feuer. Da sah er, daß es ein Aus-
sätziger war, dem Tode nah.
Das erbarmte ihn und er trug
ihn in sein Bett, und deckte ihn
warm zu. Aber nach einer klei-
nen Weile erhob sich der Mensch
und war nicht mehr krank, sondern
strahlend von Angesicht und
sprach, Nun sei fröhlich, Juliane,
ich bin ein Engel, und Gott der
Herr sendet mich zu dir: Er hat
deine Buße in Gnaden ange-

nommen, und über ein Kleines
so werdet ihr in Frieden ruhen.
Damit war er verschwunden.
Da dankte Julianus und sein
Weib Gott, und nicht lange da-
nach entschliefen sie beide in
Frieden.

Abbildung 53



Mensch ist würdig, dich zu nennen.
sen seist du Gott mein Herr mit allen
Geschöpfen, vornehmlich mit dem

der Sonne: Welcher den Tag wirkt und
uns leuchtet durch sein Licht: Und schön ist er
und strahlend in großem Glanze: Von dir

Abbildung 54

Wurze des Waldes
Und Erze des Goldes
Und elliu Apgrunde
Diu sint dir, Herre-kunde:
Diu stant in diner Hende.
Alles himelesches Heer
Daen möcht dich nicht volloben an ein Ende.

Abbildung 55

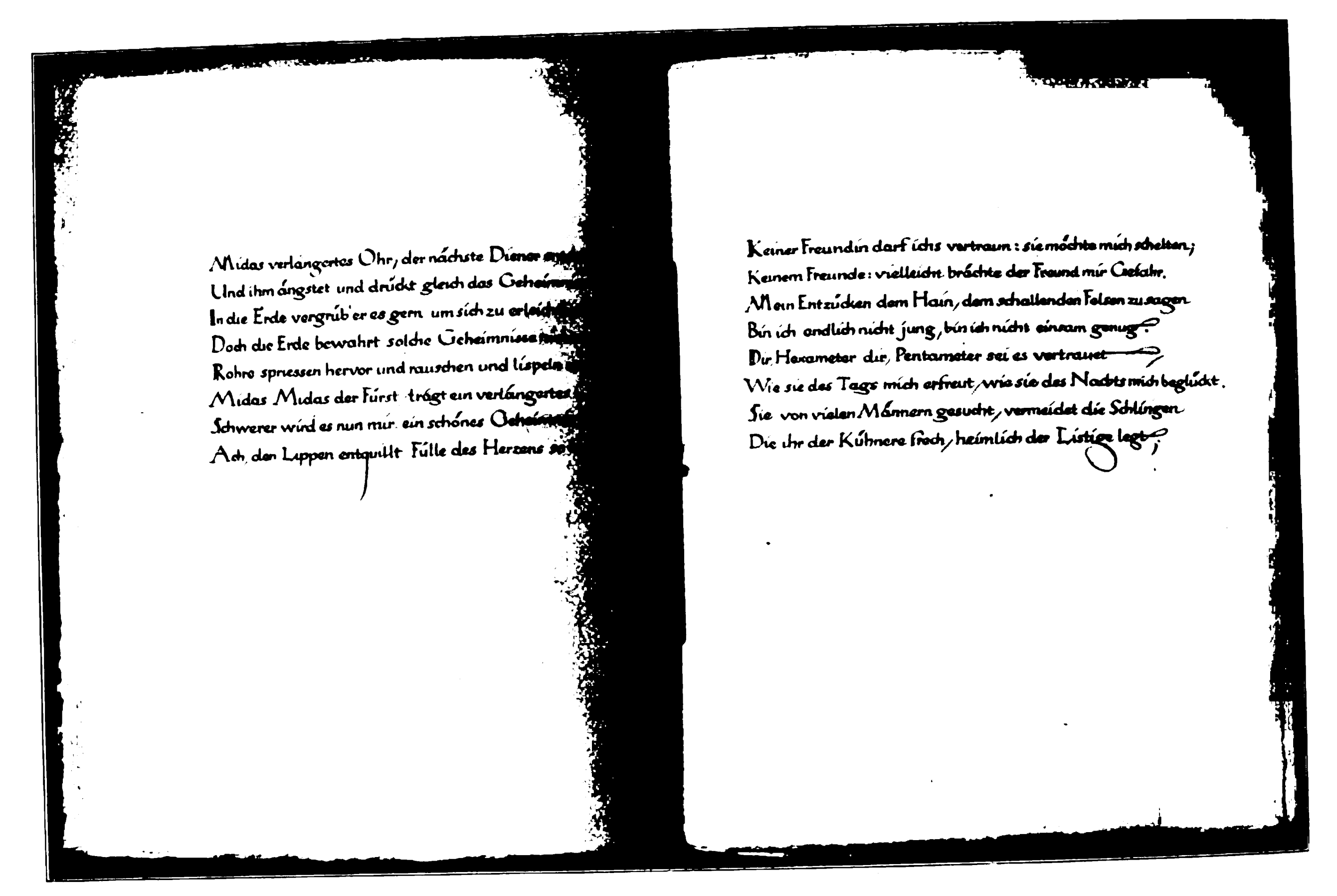
IHR ALTEN FREUNDE! SEHT! NUN BLICKT
IHR BLEICH/
VOLL LIEB' UND GRAUEN!
NEIN/GEHT! ZÜRNT NICHT! HIER KŒNN-
TET IHR NICHT HAUSEN: HIER ZWISCHEN
FERNSTEM EIS UND FELSENREICH — HIER
MUSS MAN JÆGER SEIN UND GEMSEN-
GLEICH.

EIN SCHLIMMER JÆGER WARD ICH! —
SEHT/ WIE STEIL
GESPANNT MEIN BOGEN!
DER STÆRKSTE WAR'S/ DER SOLCHEN ZUG
GEZOGEN — — : DOCH WEHE NUN! GE-
FÆHRLICH IST DER PFEIL/ WIE KEIN
PFEIL/ — FORT VON HIER! ZU EUREM HEIL!

IHR WENDET EUCH? — O HERZ/ DU TRUGST
GENUG/
STARK BLIEB DEIN HOFFEN:
HALT NEUEN FREUNDEN DEINE TÜREN OF-
FEN! DIE ALTEN LASS! LASS DIE ERINNERUNG!
WARST EINST DU JUNG/ JETZT BIST DU
BESSER JUNG!

WAS JE UNS KNÜPFTE/ EINER HOFF-
NUNG BAND/ —
WER LIEST DIE ZEICHEN/
DIE LIEBE EINST HINEINSCHRIEB/ NOCH/
DIE BLEICHEN? DEM PERGAMENT VER-
GLEICH ICH'S/ DAS DIE HAND ZU FASSEN
SCHEUT/ — IHM GLEICH VERBRÆUNT/
VERBRANNT.

Abbildung 56



Midas verlängertes Ohr, der nächste Diener …
Und ihm ängstet und drückt gleich das Geh…
In die Erde vergrub' er es gern um sich zu erleich…
Doch die Erde bewahrt solche Geheimnisse …
Rohre spriessen hervor und rauschen und lispeln …
Midas Midas der Fürst trägt ein verlängertes …
Schwerer wird es nun mir ein schönes Geh…
Ach, den Lippen entquillt Fülle des Herzens …

Keiner Freundin darf ichs vertraun: sie möchte mich schelten;
Keinem Freunde: vielleicht brächte der Freund mir Gefahr.
Mein Entzücken dem Hain, dem schallenden Felsen zu sagen
Bin ich endlich nicht jung, bin ich nicht einsam genug.
Dir, Hexameter dir, Pentameter sei es vertrauet
Wie sie des Tags mich erfreut, wie sie des Nachts mich beglückt.
Sie von vielen Männern gesucht, vermeidet die Schlingen
Die ihr der Kühnere frech, heimlich der Listige legt;

Abbildung 57

Sehr verehrte Gnädige Frau! Wir haben vernommen, daß Sie demnächst unsere Stadt auf immer zu verlassen gedenken. – Wir bedauern es in hohem Maße, daß uns auf diese Weise Ihre wertvolle Mitarbeit entzogen wird, deren wir uns seit mehr als fünfzehn Jahren erfreuten und durch die die gemeinnützigen Zwecke unserer Vereinigung so wirkungsvoll gefördert wurden. Wir gedenken mit besonderer Dankbarkeit der Stiftung einer Volksbücherei, deren Leitung und Vervollständigung Sie seit zehn Jahren Ihre Zeit und einen Teil Ihrer Mittel widmeten. Nicht weniger segensreich waren Ihre Bemühungen um die Weiterbildung besonders begabter Kinder unbemittelter Bürger unserer Stadt, die Sie jetzt schon vom schönsten Erfolg gekrönt sehen. Alles dies betrachten wir als ein teures Vermächtnis, das wir in hohen Ehren halten und nach unseren Mitteln und Kräften im Sinne der Stifterin weiterfördern werden.

Hildesheim, den 21. Mai 1917

Der Vorstand
des Gemeinnützigen Vereins

Abbildung 69

Deutsche Technische Bibliothek Hannover, den 24. Januar 1917

Sehr verehrter Herr Doktor!

Für die freundliche Übersendung Ihrer schönen Arbeit über die Technik der Glasmalerei im Mittelalter sage ich Ihnen namens unserer Bibliothek hierdurch unseren besten Dank. Das Werk wird dauernd einen hervorragenden Platz in unserer Sammlung einnehmen.

Mit aller Hochachtung

Albert Krusse

Abbildung 66

Deutsche Technische Bibliothek Hannover, Museumsplatz 42

Herrn

Dr. Martin Bergmüller

Gelnhausen

Hauptstraße 4

Abbildung 67

Zum siebzigsten Geburtstag bringen wir Ihnen, hochverehrter Herr Professor in treuer Anhänglichkeit unsere herzlichen Glückwünsche dar. Mit herzlicher und freudiger Dankbarkeit für alles, was Sie uns als Lehrer und als väterlicher Freund Gutes getan haben, gedenken wir der glücklichen Jahre, in denen wir uns als Ihre Mitarbeiter bezeichnen dürfen.

Die Assistenten
des Chemischen Laboratoriums.

Mittweida, den 5. Juli 1917.

Abbildung 68

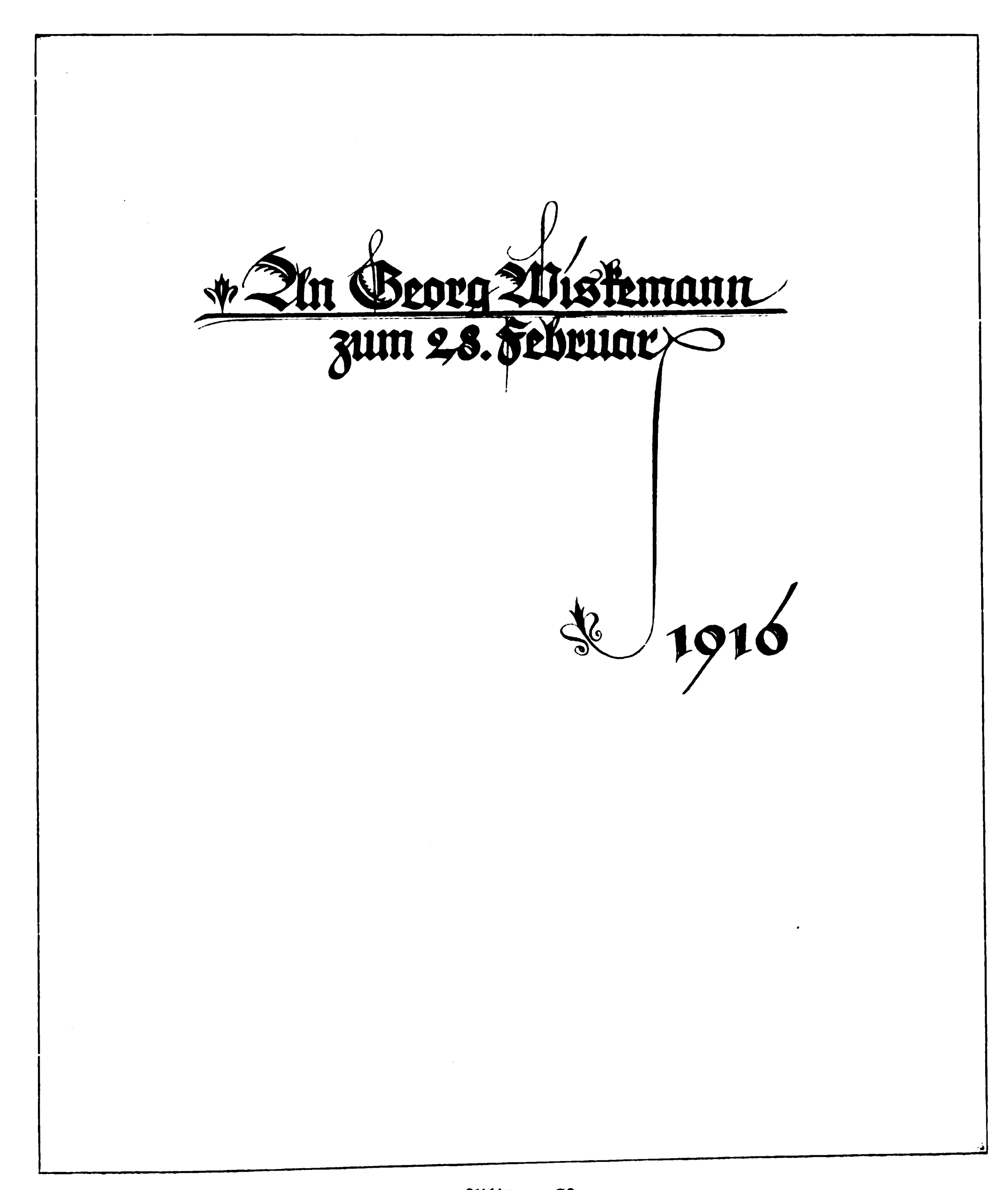


Abbildung 70

Dem verdienten Erzieher der Jugend,
dem begeisterten und begeisternden
Kenner der Helden alter und neuer
Zeit, unserem lieben und verehrten
unvergeßlichen Lehrer und Direktor
bringen wir an seinem Jubeltage in
Dankbarkeit unsere herzlichen Glück-
wünsche dar.

Abbildung 71



4. Juli anno 1910

Sr. Exzellenz Graf Engelbert Josef von Ortenburg

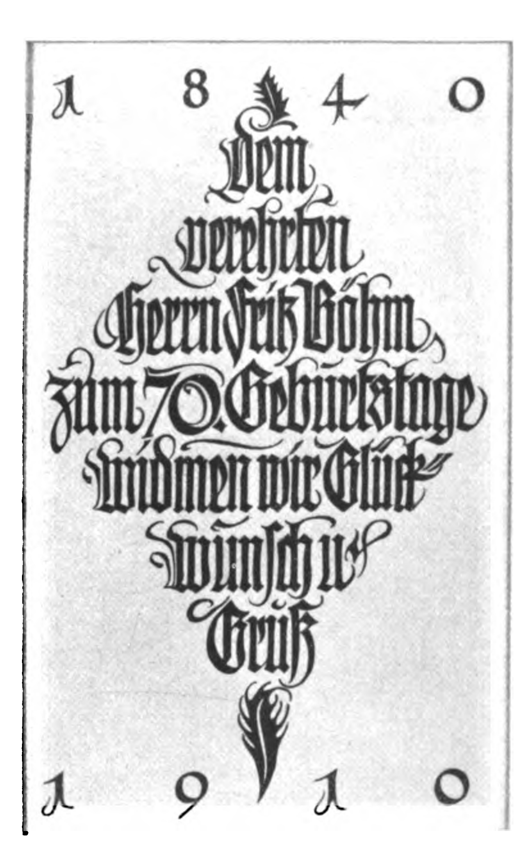
der Gönner und langjährige Förderer unseres Gemeinwesens, der in selbstloser und hochherziger Weise einen Teil seiner schönen Besitzungen unserer Stadt zur Anlage eines Parkes gestiftet und dadurch ein unvergängliches Beispiel echter Menschenliebe aufgestellt hat, wird auf Beschluß des Magistrats und des Gemeindekollegiums zum Ehrenbürger der Stadt Bamberg ernannt, und zum Zeugnis dessen gegenwärtige Urkunde ausgestellt.

Der Magistrat der Stadt Bamberg
I. A. der Bürgermeister

Das Gemeindekollegium der
Stadt Bamberg

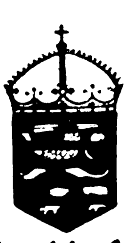
Abbildung 72

Heinrich Arndt Mannheim
Fritz Berger, Karlsruhe
Karl Bier, Ludwigslust
Rudolf Braumberg, Köln
Karl Clemens, Augsburg
Friedrich Claus, Ingolstadt
Theodor Dannhorn, Mainz
August Daucher, Mainz
Theodor Dern, Darmstadt
Karl Dürr, Regensburg
Leonhard Ebersbacher, Nürnbg.
Franz Eichenhauer, Passau
Wolfgan Eulau Nürnberg
Dietrich Franz, Regensburg
Feodor Funke, Nurnberg
Richard Ganz, Stuttgart
Franz Gaul, Munchen
Karl Gerber, Ulm
Friedrich Gebauer, Würzburg
Paul Gibb, Ludwigslust
Eduard Goldberg Straßburg
Karl Hiller, Stuttgart
Kurt Hühne, Stuttgart
Eduard Illert, Nürnberg
Robert Kanitzer, Bamberg
Paul Kollage, Ansbach
Peter Kühne, Ingolstadt
Karl Landerer, Lindau
Julius Laubon, Nürnberg



Moritz Maurus, Landshut
Ernst Möres, Reutlingen
Ludwig Mohr, Tübingen
Edmund Paulsen, München
Walter Röthen, Würzburg
Ernst Rothenbuch, Ulm
Emil Rudolphi, Donauwörth
Franz Saltheim, Dachau
Johannes Seligmann, Ulm
Josef Silberer, Augsburg
Karl Simm, Tubingen
Konrad Sommer, Tubingen
Wilhelm Schallert, Stuttgart
August Schenk, Nürnberg
Friedrich Schmidt, Mainz
Ernst Schmidt, Mainz
Walter Schmitt, Stuttgart
Werner Schmitz, München
Adolf Schulz Mannheim
Alfred Tränkler, Darmstadt
Jacob Türck, Karlsruhe
Hans Türkheim, Heidelberg
Georg Ungerer, Fürth i. B
Hans Weidinger, Erlangen
Hermann Wild, Cannstadt
Paul Woltheim, Tölz
Dominicus Wunsch, Worms
Karl Zimmer, Hof i. B.
Ernst Zorndorf, Erlangen

Abbildung 74



Unter der Regierung Seiner Königlichen Hoheit des Großherzogs
Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein verleiht die Großherzogliche
Technische Hochschule zu Darmstadt unter dem Rektorat ihres ordent-
lichen Professors Geheimen Baurats Wickop auf einstimmigen Antrag
der Abteilungen durch Beschluß von Rektor und Großem Senat
Seiner Majestät dem Deutschen Kaiser und König von Preußen

WILHELM DEM ZWEITEN

kraft dieser Urkunde die Würde eines Doktoringenieurs Ehrenhalber
in dankbarer Würdigung der weitschauenden Fürsorge und des viel-
seitigen Verständnisses, mit dem der erhabene Schirmherr des Reiches
beim Eintritt Deutschlands in die Weltwirtschaft und Weltpolitik
nicht nur der gesamten nationalen Arbeit neue Bahnen erschlossen,
sondern namentlich auch den technischen Wissenschaften im Wettbe-
werb des Kulturlebens höhere Ziele gewiesen, ihr Ansehen gestärkt,
ihnen neue Lehr- und Forschungsstätten eröffnet hat und ihre Fort-
schritte in nie ermüdeter Teilnahme huldreich begleitet.

Darmstadt, am 16. Juni 1913.

Rektor und Senat der Großherzoglichen Technischen Hochschule

Abbildung 73

TRAUSCHEIN

. . . .

geboren am . . . . 18 . .

zu . . . . Konfession . . . .

Sohn der . . . .

. . . .

und

. . . .

geboren am . . . . 18 . .

zu . . . . Konfession . . . .

Tochter der . . . .

sind in der Emmauskirche in Leipzig-Sellerhausen

am . . . . 19 . . getraut worden.

Leipzig-Sellerhausen, am . . . . 19 . .

EV.-LUTH. PFARRAMT DER
EMMAUSKIRCHE

. . . .

BUCHDRUCKEREI JAKOB HEGNER IN HELLERAU BEI DRESDEN

E N T W Ü R F E Z U E I N E R B I B E L I N T A S C H E N F O R M A T

NOVUM

TESTAMENTUM

DOMINI NOSTRI

JESU CHRISTI

BASILEÆ A. D. MCMXXI

Das

Neue Testament

unsers

Herrn und Heilandes

Jesu Christi

von

Dr. Martin Luther

*

1921

Bibelgesellschaft in Basel

EVANGELIUM MATTHÆUM

10. Beati, qui persecutionem patiuntur propter justitiam: quoniam ipsorum est regnum cœlorum.
11. Beati estis cum maledixerint vobis, et persecuti vos fuerint, et dixerint omne malum adversum vos mentientes, propter me:
12. Gaudete, et exultate, quoniam merces vestra copiosa est in cœlis: fic enim persecuti sunt prophetas, qui fuerunt ante vos.
13. Vos estis sal terræ. Quod si sal evanuerit, in quo salietur? ad nihilum valet ultra, nisi ut miitatur foras, et conculcetur ab hominibus.
14. Vos estis lux mundi. Non potest civitas abscondi supra montem posita.
15. Neque accendunt lucernam, et ponunt eam sub modio, sed suder candelabrum, ut luces omnibus qui in domo sunt.
16. Sic luceat lux vestra coram hominibus, ac videant opera vestra bona, et glorificent patrem vestrum, qui in cœlis est.
17. Nolite putare quoniam veni solvere legem, aut prophetas: non veni solvere, sed adimplere.
18. Amen quippe dico vobis, donec transeat cœlum et terra, iota unum, aut unus apex non præteribit a lege, donec omnia fiant.
19. Qui ergo solverit unum de mandatis istis minimis, et docuerit sic homines, minimus vocabitur in regno cœlorum: qui autem fecerit et docuerit, hic magnus vocabitur in regno cœlorum.
20. Dico enim vobis, quia nisi abundaverit justitia vestra plus quam Scribarum, et Pharisæorum, non intrabitis in regnum cœlorum.
21. Audistis quia dictum est antiquis: Non occides: qui autem occiderit, reus erit judicio.
22. Ego autem dico vobis: quia omnis, qui irascitur fratri suo,

19

Das Neue Testament

unsers Herrn und Heilandes Jesu Christi

Herausgegeben nach der Übersetzung von

Dr. Martin Luther

1921

Bibelgesellschaft in Basel

J A K O B H E G N E R I N D E R G A R T E N S T A D T H E L L E R A U



ENTWÜRFE ZU EINER BIBEL IN TASCHENFORMAT

9. Selig sind die Friedfertigen; denn sie werden Gottes Kinder heißen.
10. Selig sind, die um Gerechtigkeit willen verfolgt werden; denn das Himmelreich ist ihr.
11. Selig seid ihr, wenn euch die Menschen um meinetwillen schmähen und verfolgen, und reden allerlei Übels wider euch, so sie daran lügen.
12. Seid fröhlich und getrost, es wird euch im Himmel wohl belohnet werden. Denn also haben sie verfolgt die Propheten, die vor euch gewesen.
13. Ihr seid das Salz der Erde. Wo nun das Salz dumm wird, womit soll man salzen? Es ist nichts hinfort nütze, denn daß man es hinaus schütte, und lasse es die Leute zertreten.
14. Ihr seid das Licht der Welt. Es mag die Stadt, die auf einem Berge liegt, nicht verborgen sein.
15. Man zündet auch nicht ein Licht an, und setzt es unter einen Scheffel; sondern auf einen Leuchter, so leuchtet es denen Allen, die im Hause sind.
16. Also lasset euer Licht leuchten vor den Leuten, daß sie eure guten Werke sehen, und euren Vater im Himmel preisen.
17. Ihr sollt nicht wähnen, daß ich gekommen bin, das Gesetz oder die Propheten aufzulösen. Ich bin nicht gekommen aufzulösen, sondern zu erfüllen.
18. Denn ich sage euch wahrlich: Bis daß Himmel und Erde zergehe, wird nicht zergehen der kleinste Buchstabe, noch ein Titel vom Gesetz, bis daß es Alles geschehe.

19. Wer nun Eins von diesen kleinsten Geboten auflöset, und lehret die Leute also, der wird der Kleinste heißen im Himmelreich; wer es aber tut und lehret, der wird groß heißen im Himmelreich.
20. Denn ich sage euch: Es sei denn eure Gerechtigkeit besser, denn der Schriftgelehrten und Pharisäer, so werdet ihr nicht ins Himmelreich kommen.
21. Ihr habt gehört, daß zu den Alten gesagt ist: Du sollst nicht töten; wer aber tötet, der soll des Gerichts schuldig sein.
22. Ich aber sage euch: Wer mit seinem Bruder zürnet, der ist des Gerichts schuldig; wer aber zu seinem Bruder sagt: Racha, der ist des Rats schuldig; wer aber sagt: Du Narr, der ist des höllischen Feuers schuldig.
23. Darum wenn du deine Gabe auf dem Altar opferst, und wirst allda eindenken, daß dein Bruder etwas wider dich habe;
24. So laß allda vor dem Altar deine Gabe, und gehe zuvor hin, und versöhne dich mit deinem Bruder; und alsdann komm, und opfre deine Gabe.
25. Sei willfertig deinem Widersacher bald, dieweil du noch bei ihm auf dem Wege bist, auf daß dich der Widersacher nicht dermaleinst überantworte dem Richter, und der Richter überantworte dich dem Diener, und werdest in den Kerker geworfen.
26. Ich sage dir: Wahrlich, du wirst nicht von dannen heraus kommen, bis du auch den letzten Heller bezahlest.

Wer nun eins von diesen kleinsten Geboten auflöset, und lehret die Leute also, der wird der Kleinste heißen im Himmelreich; wer es aber tut und lehret, der wird groß heißen im Himmelreich. Denn ich sage euch: Es sei denn eure Gerechtigkeit besser, denn der Schriftgelehrten und Pharisäer, so werdet ihr nicht in das Himmelreich kommen. Ihr habt gehört, daß zu den Alten gesagt ist: Du sollst nicht töten; wer aber tötet, der soll des Gerichts schuldig sein. Ich aber sage euch: Wer mit seinem Bruder zürnet, der ist des Gerichts schuldig; wer aber zu seinem Bruder sagt: Racha, der ist des Rats schuldig; wer aber sagt: Du Narr, der ist des höllischen Feuers schuldig. Darum wenn du deine Gabe auf dem Altar opferst, und wirst allda eindenken, daß dein Bruder etwas wider dich habe; So laß allda vor dem Altar deine Gabe, und gehe zuvor hin, und versöhne dich mit deinem Bruder; und alsdann komm, und opfre deine Gabe. Sei willfertig, deinem Widersacher bald, dieweil du noch bei ihm auf dem Wege bist, auf daß dich der Widersacher nicht dermaleinst überantworte dem Richter, und der Richter überantworte dich dem Diener, und werdest in den Kerker geworfen. Ich sage dir: Wahrlich, du wirst nicht von dannen heraus kommen, bis du auch den letzten Heller bezahlest. Ihr habt gehört, daß zu den Alten gesagt ist: Du sollst nicht ehebrechen. Ich aber sage euch:

Wer ein Weib ansiehet, ihrer zu begehren, der hat schon mit ihr die Ehe gebrochen in seinem Herzen. Ärgert dich aber dein rechtes Auge, so reiß es aus, und wirf es von dir. Es ist dir besser, daß eines deiner Glieder verderbe, und nicht der ganze Leib in die Hölle geworfen werde. Es ist auch gesagt: Wer sich von seinem Weibe scheidet, der soll ihr geben einen Scheidebrief. Ich aber sage euch: Wer sich von seinem Weibe scheidet (es sei denn um Ehebruch), der macht, daß sie die Ehe bricht; und wer eine Abgeschiedene freiet, der bricht die Ehe. Ihr habt weiter gehört, daß zu den Alten gesagt ist: Du sollst keinen falschen Eid tun, und sollst Gott deinen Eid halten. Ich aber sage euch, daß ihr allerdings nicht schwören sollt, weder bei dem Himmel, denn er ist Gottes Stuhl; Noch bei der Erde, denn sie ist seiner Füße Schemel; noch bei Jerusalem, denn sie ist eines großen Königs Stadt. Auch sollst du nicht bei deinem Haupt schwören; denn du vermagst nicht ein einziges Haar weiß oder schwarz zu machen. Eure Rede aber sei: Ja, ja, nein, nein; was darüber ist, das ist vom Übel. Ihr habt gehört, daß da gesagt ist: Auge um Auge, Zahn um Zahn. Ich aber sage euch, daß ihr nicht widerstreben sollt dem Übel; sondern so dir jemand einen Streich gibt auf deinen rechten Backen, dem biete den andern auch dar. Und so jemand mit dir rechten will, und deinen

JAKOB HEGNER IN DER GARTENSTADT HELLERAU

DENKSPRUCH

. . . .

. . . .

Konfirmationsschein

. . . .

geboren am . . . .

zu . . . .

getauft am . . . .

zu . . . .

ist am . . . .

in der ev.-luth. Kirche zu St. Petri in Leipzig vor versammelter Gemeinde feierlich konfirmiert worden und hat hierauf zum ersten Male das heilige Abendmahl empfangen.

Ev.-luth. Pfarramt zu St. Petri

LEIPZIG, DEN 192

. . . .

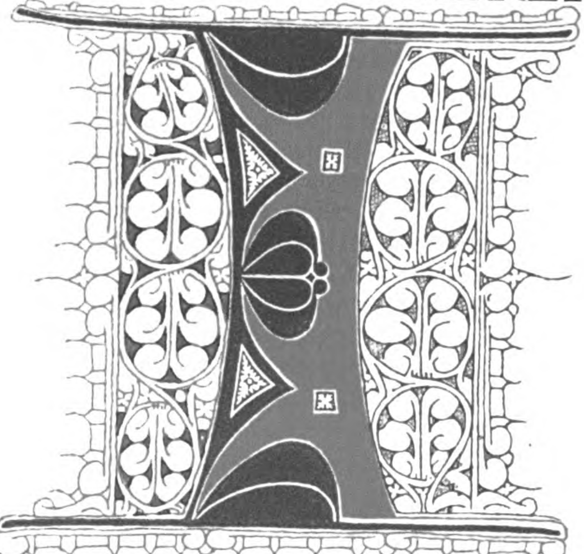
BUCHDRUCKEREI JAKOB HEGNER IN HELLERAU BEI DRESDEN



Delphin-Verlag, München

Aus „Wehner, Der Weiler Gottes"

REICHSDRUCKEREI



NNERHALB der Zeit von 1889 bis 1899 hat die Reichsdruckerei in ihrem Verlage unter Mitwirkung des Leiters der Berliner Kupferſtichſammlung das aus zehn Mappen zu je fünfzig Blatt beſtehende Lieferungswerk „Kupferſtiche und Holzſchnitte alter Meiſter“ in der Abſicht herausgebracht, einem wichtigen Teil der Kunſtwerke des fünfzehnten bis achtzehnten Jahrhunderts ausgedehnte Verbreitung zu geben, weil ſie eine faſt unbegrenzte Fülle der edelſten und nachhaltigſten künſtleriſchen Anregungen enthalten.



BEISPIELE
AUS DER PRAXIS

BREITE MAGERE UND

BREITE HALBFETTE

AURORA-GROTESK

REKLAME-GROTESK

PROGRESS

Beilage zum „Archiv für Buchgewerbe und Graphik"
Anwendungsseite aus der Probe „Breite Aurora-Grotesk und Reklameschrift Progreß"

HAUPTKATALOG

REX ORDNER A.G.

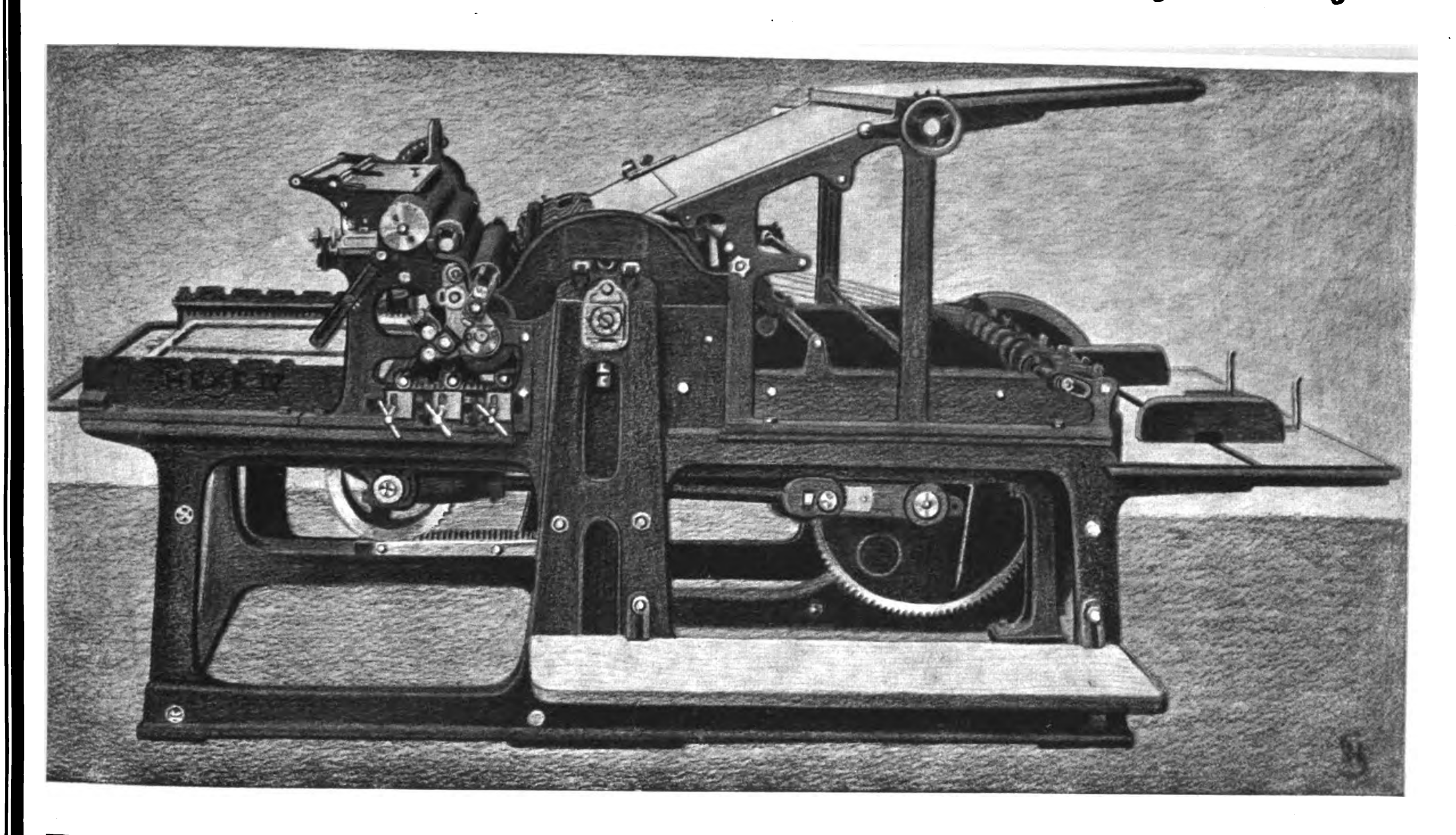


1923 WINTER 1924

Beilage zum „Archiv für Buchgewerbe und Graphik"
Anwendungsseite aus der Probe „Breite Aurora-Grotesk und Reklameschrift Progreß"
Schriftgießerei C. E. Weber, Stuttgart

„HEXE"

Buchdruck-Schnellpresse mit höchster, praktisch nutzbarer Druckgeschwindigkeit



Die Idealmaschine für kleinere Formate!

in zweiwalziger oder dreiwalziger Ausführung

Größte Druckkraft trotz geringster Bodenbelastung und gefälligster Formgebung
In Zweckmäßigkeit der Konstruktion und Sorgfalt der Ausführung
ganz hervorragend!

Erprobt! Bewährt!

Nr.	Telegramm-Worte		Größter Schriftsatz	Größtes Papierformat	Innere Rahmenweite	Abdrucke pro Stunde		Gewicht		Äußerste Maße einschl. Trittbrettern	
	zweiwalzig	dreiwalzig	mm	mm	mm	für Dauerbetrieb	für Ausnahmefälle	brutto	netto	Länge mm	Breite mm
II	Hexacanthe	Hexactine	590×420	640×470	640×452	2100	2300	2750	2000	2465	1570
III	Hexagone	Hexalobe	660×480	710×530	710×512	2000	2200	3050	2250	2675	1650
IV	Hexandre	Hexapolis	800×520	850×570	850×552	1900	2100	3300	2450	2890	1790
V	Hexeris	Hexyle	850×560	900×610	900×592	1800	2000	3550	2650	3070	1840

Ausführliche Kataloge und Angebote sowie Druckproben kostenlos und unverbindlich!

KOENIG & BAUER A.-G., WÜRZBURG
Schnellpressenfabrik seit 1817

Beilage zum „Archiv für Buchgewerbe und Graphik"
Anwendungsseite aus der Probe „Breite Aurora-Grotesk und Reklameschrift Progreß"
Schriftgießerei C. E. Weber, Stuttgart

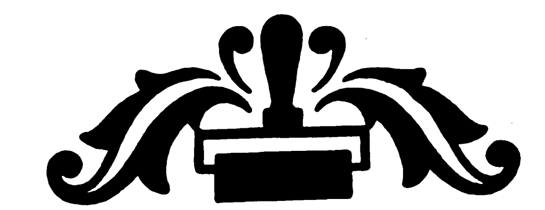


Gedruckt auf einer Zweicylinder-Offset-Presse „Vogtland" der Vogtländischen Maschinenfabrik A.-G., Plauen in der Kunstanstalt von Moritz Wieprecht G. m. b. H., Plauen.



Gedruckt auf einer Zweicylinder-Offset-Presse „Vogtland" der Vogtländischen Maschinenfabrik A.-G., Plauen in der Kunstanstalt von Moritz Wieprecht G. m. b. H., Plauen.

MAGERE BERNHARD-KURSIV



BAUERSCHE GIESSEREI
SCHRIFTGIESSEREI
FLINSCH
FRANKFURT AM MAIN

Moderne Druckschriften

FÜR KÜNSTLERISCHE
DRUCKAUSSTATTUNG
UND WERBEKRÄFTIGE
REKLAME



EXTRAFETTE BERNHARD-FRAKTUR





Widener Library
3 2044 083 138 636